Digitized by Google

B. Sandb. 36 (2

Digitized by Google

Stephan Arteaga's
Mitglieds der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua

Geschichte der italiänischen Oper

von

ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten.

Zweyter Band.

II

Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet

von

Johann Nicolaus Forkel
Doctor der Philosophie und Musikdirector zu Göttingen.

Leipzig
im Schwickertschen Verlage. 1789.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Den

sämmtlichen Mitgliedern

des Hochansehnlichen

Scholarchal-Collegii

der

kaiserlichen freyen Reichsstadt

Hamburg

zur Bezeugung seiner Ehrerbietung

gehorsamst gewidmet

von dem

Uebersetzer.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Inhalt
des zweyten Bandes.

Neuntes Kapitel.

Goldenes Jahrhundert der italiänischen Musik. Fortschritte der Melodie. Vorzügliche italiänische Componisten. Berühmte Musikschulen für Gesang und Instrumente nebst ihrem Unterschied. Seite 3

Zehentes Kapitel.

Verbesserung der lyrisch-dramatischen Poesie. Quinault in Frankreich als Vorläufer der Verbesserung. Berühmte Dichter bis auf Metastasio. Fortschritte der Perspektive. 44

Eilftes Kapitel.

Epoche des Metastasio. Vortheile, welche er der Poesie und der italiänischen Sprache verschaft hat. Untersuchung seiner Vorzüge. Betrachtungen über seine Art die Liebe zu behandeln. Seine Fehler. Ob er das Melodrama auf den höchstmöglichen Grad von Vollkommenheit gebracht habe. 65

Zwölftes Kapitel.

Wirklicher Verfall der italiänischen Oper. Allgemeine Ursachen desselben. Vergleichung der neuern Poesie und Musik mit der Poesie und Musik der Griechen. Veranlassungen zu ihrer Vollkommenheit bey den Alten, und innere Unbequemlichkeiten unsers musikalischen Systems. 147

Dreyzehentes Kapitel.

Besondere Ursachen des gegenwärtigen Verfalls der Oper. Erste Ursache. Mangel an Philosophie bey den Componisten. Fehler in der Composition. Betrachtungen über den heutigen Gebrauch der Instrumentalmusik. Untersuchung der Recitative und Arien. 217

Vierzehentes Kapitel.

Zweyte Ursache. Eitelkeit und Unwissenheit der Sänger. Analyse des neuern Gesangs. Betrachtungen über die

Digitized by Google

Volksurtheile, und über die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks. 292

Funfzehentes Kapitel.

Dritte Ursache: Fast gänzliche Vernachlässigung der musikalischen Poesie. Beurtheilung der berühmtesten dramatisch-lyrischen Dichter nach dem Metastasio. Beschaffenheit der komischen Oper. 367

Sechzehentes Kapitel.

Untersuchung des pantomimischen Tanzes. Vom Gebrauch desselben beym Theater. Ob es gut sey, oder nicht, ihn aus dem Melodrama zu verbannen. 420

Siebenzehentes und letztes Kapitel.

Versuche einer Umformung des Melodrama. Schreiben eines berühmten französischen Gelehrten, welches den Entwurf eines vortreflichen Werks über die Musik enthält. 493

Nachricht.

Deutschland besitzt zwar eine gute Anzahl kleiner Schriften und Abhandlungen über einzelne zum Opernwesen gehörige Gegenstände, aber noch keine an einanderhängende Geschichte der Schicksale, welche dieses Schauspiel überhaupt unter uns erlebt, und des Einflusses, welchen es sowohl auf Bildung als nachherigen Verfall des deutschen musikalischen Geschmacks bewiesen hat. Vielleicht ist es mehrern Lesern dieser Uebersetzung nicht unangenehm, wenn ich hiermit bekannt mache, daß ich willens bin, dem Werke des Arteaga noch einen dritten Band von ähnlichem Format und ähnlicher Stärke nachfolgen zu lassen, worin außer den erwähnten Punkten noch viele andere ausführlich und im Zusammenhange entwickelt werden sollen.

Der Uebersetzer.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Geschichte
der italiänischen Oper.

Neuntes Kapitel.

Goldenes Jahrhundert der italiänischen Musik. Fortschritte der Melodie. Vorzügliche italiänische Componisten. Berühmte Musikschulen für Gesang und Instrumente nebst ihrem Unterschied.

Die Oper gefiel den Italiänern ihrer Fehler ungeachtet dennoch sehr wohl, theils der Neuheit wegen, theils weil sie kein besseres Schauspiel hatten. Der Begriff vom alten Theater war völlig verloren gegangen, und auf dem neuern sah man nichts als Tragödien und Comödien mit tausend Abgeschmacktheiten angefüllt; es war folglich sehr natürlich, daß sie sich ans Drama hielten, worin sie reichliche Entschädigung fanden. Wenn auch das Herz dabey leer blieb, so wurden wenigstens die Augen geweidet, und wenn Schrecken und Mitleid die Seelen der Zuschauer nicht bestürmte, so wurden sie doch von Bewunderung entzückt, die die Stelle aller andern Empfindungen vertrat, und ganz allein einem an sich selbst dem gesunden Verstand so widersprechenden Schauspiel seinen Werth gab. Die Fehler desselben wurden zugleich für Schönheiten gehalten. Man sah die übermäßige

Digitized by Google

Pracht der Maschinisten als einen innern Vorzug solcher Stücke an, ob sie gleich alle Wirkung der Musik und Poesie unterdrückte. Man bedachte nicht, wie ein großer Mann bemerkt, daß dieser anscheinende Reichthum wahre Armuth war, so wie die vor der Zeit hervorkommenden Blumen auf den Feldern meistens ein Beweiß von der Unfruchtbarkeit des Bodens sind.

Dennoch konnte es nicht fehlen, daß unter diesen Ausschweifungen der Kunst, womit die Musik und Poesie unterdrückt wurden, aus dem Orchester bisweilen ein Ton kam, der ins Herz drang, und aus der Feder des Dichters irgend ein nicht unglücklicher Gedanke. Die Natur hat das eigene, daß sie uns nur in ihrem wahren Gesichtspunkt erscheinen darf, um uns sogleich schön und angenehm vorzukommen. Dieß war der Zeitpunkt, in welchem die Sache eine andere Wendung nahm. Die Dichter fiengen an zu erkennen, daß es besser sey, das Herz als das Auge zu interessiren, und die Musiker merkten, daß zwar der Ausdruck ihrer Kunst die Accorde und Gesetze der Harmonie zum Grunde habe, aber doch hauptsächlich in der Melodie bestehe.

Diese ist es in der That ganz allein, welche die Musik zu einer Nachahmerin der Natur macht, indem sie durch die mannichfaltige Folge der Töne die verschiedenen Accente der Leidenschaften ausdrückt. Sie ist es, die uns durch geschwinde, langsame, oder gehörig aufgehaltene Bewegungen Thränen entlockt, wenn wir bekümmert sind, den Umlauf des Blutes

beschleunigt, wenn wir uns freuen, uns den Muth benimmt, wenn wir niedergeschlagen sind, und Hofnung, Furcht, Muth und Traurigkeit in uns erregt. Sie ist es, die die Eindrücke physischer Gegenstände in uns erneuert, und das Murmeln eines Bachs, der langsam durchs Gras läuft, das Geräusch eines von Bergen herabstürzenden Stroms, das Schrecken eines Ungewitters, das wollüstige Säuseln eines erfrischenden Lüftgens, das Heulen der Furien, das Lächeln der Grazien, die Majestät und Stille der Nacht, oder den heitern Anblick eines von der Sonne erleuchteten Mittags zu malen weiß. Sie ist der einzige Theil der Musik, welcher im Herzen des Menschen moralische, die eingeschränkte Sphäre der Sinne weit übersteigende Wirkungen hervorbringt, und den Tönen jene alles beherrschende Kraft giebt, die man in den Werken großer Meister so sehr bewundert. Diese Kraft hat sie bloß durch die musikalischen Inflexionen, welche die wahren Zeichen unserer Empfindungen und Ideen sind. Sie erinnert uns durch ihre Vorstellungen an Gegenstände, und wir fühlen auf diese Weise die nemlichen Bewegungen in uns entstehen, welche die Gegenstände selbst in uns erregt haben würden. Sie ist es endlich, welche die ganze Welt der Herrschaft des Gehörs unterwirft, auf eben die Art, wie die Malerey und Poesie sie sich unterwerfen, jene nämlich dem Urtheil der Augen, und diese der Imagination.

Alles dieses kann nicht von der einfachen Harmonie, an sich selbst betrachtet, erhalten werden.

Weil sie hauptsächlich in gleichzeitigen Verhältnissen der Töne besteht, so ist sie zwar geschickt, einen angenehmen und fürs Gehör ergötzenden Zusammenklang zu bilden, kann sich aber nicht bis zur Nachahmung der Natur erheben, mit welcher die Verbindung der Accorde in einem zu entfernten Verhältniß steht, folglich auch keinen merklichen Einfluß auf Empfindungen haben, welcher doch der Hauptzweck der theatralischen Musik ist. Eben so machen die bloßen Regeln der Grammatik eine Rede zwar rein und regelmäßig, werden aber nie hinreichend seyn, einen beredten Schriftsteller zu bilden. Die Stärke der Gründe, die Ueberzeugung des Verstandes, die Erregung der Leidenschaften, kurz die Kunst zu überreden, kann zwar ohne Beobachtung syntaktischer Regeln nicht erhalten werden, hängt aber doch nicht so sehr von ihnen ab, daß die Beobachtung derselben schon allein hinlänglich wäre, einen Redner zu bilden. Die Rhetorik ist es, welche Regeln und Worte nach ihrem Willen ordnet, sich ihrer als Vehikel der Ideen bedient, und ihnen jenen Ausdruck giebt, den sie an sich allein, unter den Händen eines Grammatikers nicht haben würden. Da nun die Melodie für die Musik das ist, was die Rhetorik für die Sprache, so ist auch die Harmonie für die Töne das, was der Syntax für die Rede ist. Sie kann zum Ausdruck beytragen, wenn sie entweder die Töne nach einer gewissen Regel ordnet, so wie die Grammatik die Wörter dazu einrichtet, oder die Folge derselben nach den Gesetzen der Modulation verbindet, wie die Orthogra-

phie die Perioden unterscheidet, oder vermittelst der Intervallen die Intonationen berichtigt, so wie der Syntax vermittelst einer schicklichen Stellung der Worte die Rede verständlicher macht, oder endlich die fehlerhaften und ungewissen Inflexionen dem allgemeinen System der Töne unterwirft, nicht anders, als wie die Grammatik die regellosen Nomina und Verba den allgemeinen Vorschriften anzupassen sucht. Aber so lange der Componist in diesen Gränzen bleibt, wird die Musik weder Leben noch Geist haben, der freye und natürliche Accent der Leidenschaften wird in ein harmonisches Intervall verkehrt werden, welches als ein Kind der Kunst nicht die mindeste Wirkung aufs Herz haben kann, weil dieses nie durch abstrakte oder einfache Zahlenverhältnisse bewegt wird, sie wird die mannichfaltigen und vielfachen Inflexionen, deren die Sprache eines leidenschaftlichen Menschen fähig ist, auf eine sehr kleine Anzahl einschränken, sie wird die musikalische Beredsamkeit um vieles ärmer machen, theils weil viele zur Rührung geschickte Töne bloß deswegen ausgeschlossen werden, weil sie nicht in das willkührliche System der Harmonie passen wollen, theils weil selbst den übrigen das kräftigste Mittel des Ausdrucks genommen wird, welches darin besteht, daß sie zu unserm Geist eine gewisse Sprache reden, und ihm einen bestimmten Gegenstand vorstellen. Wo mich die Musik nichts als Intervallen, Consonanzen, Verhältnisse, Accorde und Beziehungen merken läßt, wo sich ihre ganze Macht bloß auf den Kützel meiner Gehörnerven durch gewisse methodische und

unbedeutende Vibrationen einschränkt, werde ich zwar der Wissenschaft des Musikers meinen Beyfall nicht versagen, ich werde seine klingende Algebra bewundern, wie ich die Berechnungen des Ricati oder Eulers bewundere, ich werde mich sogar daran ergötzen, wie ich mich an den Zwitschern einer Nachtigall ergötze, sie wird aber übrigens jenen von Homer beschriebenen Alten gleichen, die den Rath des Priamus ausmachten, und die Schönheit der Helena bewunderten, ohne dadurch gerührt zu werden, weil ich jenes Principium der Nachahmung gänzlich darin vermisse, welches der Grund aller schönen Künste ist, weil ich kein Merkmal von Uebereinstimmung zwischen den harmonischen Accorden, und meinen eigenen Empfindungen finde, und endlich, weil mein Geist und Herz von jenen unvermutheten und starken Bewegungen nicht ergriffen wird, die ein jeder gefühlvolle Mensch von den Künsten des Genies mit Recht erwarten kann. So wie die auf einem Gemälde zusammengesetzten Farben ohne Zeichnung, die der belebende Geist der Malerey ist, nicht die mindeste Wirkung thun, so trägt auch die bloße Verbindung der Töne ohne Melodie nichts zum Interesse bey. Das Bild unserer Leidenschaften und der Gegenstände, wodurch sie in Bewegung kommen, der Spiegel unserer Ideen und Empfindungen, der vermittelst des Gesangs oder der Instrumentalmusik im Gedächtniß erneuert wird, dieß ist der einzige Weg uns zu rühren, zu bewegen, und die Sprache der Musik lebhaft, feurig und kraftvoll zu machen. Dieß ist die Ursache, warum der

Zuschauer beym Anblick eines vortreflich auf Leinwand gemalten Gebüsches oder einer Einöde kalt und gleichgültig bleibt, da ihn hingegen eine Stimme, welche in diesem Gebüsche oder in dieser Einsamkeit singt, weit mehr interessirt. Die Blätter der Bäume, das weißlicht Blaue am Horizont, die Spitzen unersteiglicher Felsen, die Entfernungen, und das Helldunkele der gleichsam gemalten Thäler entzücken das Auge des Betrachtenden, sagen aber seinem Geiste nichts; da hingegen eine einsame Stimme, welche in der Stille des einsamen Thals süß ertönt, dem Hörer derselben sogleich ankündigt, daß ein geselliges Wesen, ein Theilnehmer im Unglück und Vergnügen daselbst wohne, daß es von der Natur eben so wie er geschaffen sey, das Glück des Lebens zu genießen und die Annehmlichkeiten der ganzen Welt zu schmecken.

So dachten die italiänischen Componisten um diese Zeit. Entweder führte sie das Nachdenken auf eine so wichtige Entdeckung, oder sie ließen sich durch das innere Gefühl des Schönen dahin leiten, welches den Geschmack erzeugt und vom Instinkt erzeugt wird; oder sie entstand aus der unaufhörlichen Veränderung, womit die Künste der Imagination von dem schlimmsten Zustand in den mittelmäßigen und vom mittelmäßigen in den beßten übergehen, um sodann aufs neue in den schlimmsten wieder zurück zu fallen; so viel ist gewiß, daß das Herz seine Rechte wieder erhielt, welche ihm von den Sinnen genommen waren, und daß die Musik aus einer bloßen Zusammensetzung von Accorden eine nachah-

mende Kunst wurde, die fähig war, alle Leidenschaften auszudrücken, und alle Gegenstände vorzustellen. Die erste, obgleich schwache Veränderung kam von der Kirchenmusik. Orazio Benevoli, Anton Maria Abbattini, Francesco Foggia, Pietro Picerli, und der berühmte Cesti versuchten es in Rom zuerst, die Harmonie von dem allzu verflochtenen contrapunktistischen Gewebe zu reinigen und sie zu simplificiren, die Theile derselben besser zu ordnen, die Passagen nach dem Orte, der ihnen der Modulation nach zukam, mit einander zu verbinden, und die Accorde nach dem Verhältnisse des Ganzen zu wählen und einzurichten. Ludovico Viadana erfand den allgemeinen Baß, der deswegen so genannt wurde, weil er durch eine ganze Composition hindurch dauert, und mit ihm zugleich die Art und Weise, die Harmonie zu führen, die Stimme zu unterhalten, und die gehörige Proportion und Richtigkeit der Töne zu beobachten. So nahm auch das Zeitmaaß nach und nach einen regelmäßigern Gang, der Takt wurde genauer und bestimmter, und der musikalische Reichthum erhielt einen fühlbaren Fall, so daß die Fortschreitungen der Bewegung und des Zeitmaaßes ungleich deutlicher wurden. Mit solchen Vorbereitungen wurde die musikalische Declamation oder das Recitativ, welches bisher mit dem Gesang vermischt, oder doch nicht genug davon unterschieden war, eine Gattung für sich, die ihre eigene Form und Schönheit erhielt. Giacopo Carissimi, ein berühmter Componist aus Rom, fieng nach der Mitte des verflossenen Jahrhunderts an,

die Recitative mit mehr Annehmlichkeit und Simplicität zu modulieren. Es wurde aber damals kaum beobachtet, theils weil der Geschmack des Publicums gänzlich an den Maschinen und Decorationen hieng, also wenig auf die Schönheit der Composition merkte, theils auch, weil die uninteressante Poesie der Dramen auch der Musik ihren Werth benahm. Aber den wahren Styl der musikalischen Declamation erkannte man erst in den Werken des Giambattista Lulli aus Florenz deutlich, der in einem Alter von sechs oder sieben Jahren schon nach Frankreich kam, die Violine und Composition daselbst lernte, und durch das große Genie, womit ihn die Natur begabt hatte, der Coryphäus von Frankreich wurde. Dieß wurde er durch Nachahmung der geistlichen Musik, so wie sie sich damals bey den beßten italiänischen Componisten fand, die er auf die französische Sprache und aufs Theater mit denjenigen Veränderungen übertrug, welche der Geist der einen und des andern erforderte. Wer die berühmten Mottetten von Carissimi und Cesti von irgend einem guten Sänger gehört hat, wird leicht die Quelle entdecken, woher Lulli sein Recitativ nahm. Jene mußten aber auf unbekannte und halb barbarische Worte einer todten Sprache componiren, da hingegen der Florentiner das Glück hatte, einen unnachahmlichen französischen Dichter zu finden.

Der große Ruhm Ludwigs XIV. in dessen Diensten Lulli war, und der die auserlesensten Künstler und Gelehrten anderer Nationen an seinen Hof berufen hatte, reizte auch die Italiäner besonders an,

häufig dahin zu kommen, nicht allein um daselbst zu lernen, und den Umgang großer Männer zu genießen, die damals in Frankreich lebten, sondern auch ihre eigenen Talente an dem Hofe eines so grossen Königs zu zeigen, der ein erklärter Beschützer aller Art von Verdienst war, und sich mehr durch dieses Mittel berühmt machte, als durch sein großes Kriegsglück, oder durch sein Uebergewicht in den Angelegenheiten von Europa. Dieß kann den Regenten zeigen, daß sie sich der Menschheit wahrhaftig nützlich machen, die Künste befördern, die Bedürfnisse der Menschen befriedigen, die Wissenschaften begünstigen und ihren Geist vervollkommen müssen, wenn sie ihren Namen verewigen, und von den Nachkommen angebetet seyn wollen. Der Ruhm der Waffen und Eroberungen vergeht wie das Krachen eines Sturmwindes, und erhält sich bloß durch die Ruinen im Gedächtniß; da hingegen der Ruhm derjenigen Fürsten, welche nützliche, vom wahren Verdienst unzertrennliche Kenntnisse beschützen, wie die vom Lucan beschriebene Eiche dauert, welche die erstgebohrne Tochter des Gebüsches war, von den Hirten verehrt, von Gottheiten bewohnt, von Nymphen mit Blumenkränzen und von Helden mit ihren Siegestrophäen geschmückt wurde. [1])

1) Wir müssen den Leser auf einen Vorzug aufmerksam machen, der gewöhnlich die Regierungen solcher Monarchen zu begleiten pflegt, denen man den Titel groß giebt, nemlich, daß zu ihren Zeiten die Wissenschaften und Gelehrten nicht weniger unter den Christen als unter den Heyden immer vorzüglich geblüht haben. Muratori *Annali d' Italia*

Die angeführten Umstände mit der Freygebigkeit des Monarchen und der weisen Politik seines Ministers Colbert vereinigt, trugen zur Ausbildung der Wissenschaften nicht bloß in Frankreich unendlich viel bey, wo sie unstreitig ihren größten Glanz erhielten, sondern auch in auswärtigen Ländern. Denn wenn es wirklich wahr ist, wie die Geschichte des menschlichen Herzens deutlich zeigt, daß Interesse, Nacheiferung und Ruhm die drey mächtigsten Triebfedern sind, den Geist empor zu heben, und seine Schritte auf dem Wege der Wissenschaften zu beschleunigen, so fanden sich gerade diese Neigungen in derjenigen Epoche, von welcher hier die Rede ist, vorzüglich geschmeichelt. Die Freygebigkeit eines Regenten, der ein sehr schlechtes Sonett von Claudio Achillini mit vierzehentausend Thalern bezahlte, erregte bey den schönen Geistern die Hofnung nach ähnlichen Geschenken, die desto begieriger auf Reichthümer und Bequemlichkeiten des Lebens waren, jemehr sie sich in ihren Schriften anstellten, Verächter derselben zu seyn. Sie glichen hierin ganz jenen muselmänniſchen Priestern, von welchen uns die Reisenden erzehlen, daß sie den Türken die Enthaltsamkeit vom Weine sehr eifrig predigen, und selbst nichts mit so großem Vergnügen kosten, als eine Flasche guten europäischen Weins. Die Nacheiferung, diese gefährliche Tochter der Ei-

ann. 395. Der Estensische Bibliothekar ist sonst immer mehr Gelehrter als Philosoph; aber dießmal macht er eine Ausnahme von der Regel.

Anmerk. des Verf.

genliebe, aus welcher bisweilen der Neid, bisweilen auch Heldenmuth erzeugt wird, die aber bey dem Mangel innerer Tugend durchaus nothwendig ist, Talente zu erwecken, und sie zu großen Thaten anzureizen, fand in so vielen berühmten Nebenbuhlern ein weites Feld für ruhmvolle Siege und für verzeihliche Niederlagen. Die Kräfte wurden daher zum Uebertreffen und zum Hervorragen angewendet, und auf diese Weise mußte nothwendig jede Kunst zu ihrer möglichen Vollkommenheit gebracht werden. Unter den Künsten hatte die Musik hierin nicht das kleinste Glück. Luigi Rossi, Arcangelo Corelli und andere geschickte Italiäner zu Paris und Nachahmer des Lulli brachten weit deutlichere und bestimmtere Begriffe von der Harmonie in ihr Vaterland zurück. Sie verbanden nach dem Geschmack des Lulli richtigere Abschnitte mit ihr, warfen die überflüßigen Künsteleyen weg, ließen sie mit mehr Genauigkeit und Lebhaftigkeit der Bewegung und des Zeitmaaßes fortschreiten, und die Ouverturen von vielen Opern wurden auf französische Art gearbeitet. Diese Gewohnheit dauerte in Italien länger als zwanzig Jahre, bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, was auch die Italiäner vom Gegentheil sagen mögen, die man leicht aus den musikalischen Werken jener Zeiten widerlegen kann. Nun erwachten überall die schönen Geister, und fiengen an, den seit langer Zeit herrschenden niederländischen Geschmack zu unterdrücken, Cassati und Melani zu Rom, Segrenzi zu Venedig, Colonna zu Bologna, Bassani zu

Ferrara, und Stradella zu Genua, der nicht bloß seiner Geschicklichkeit, sondern auch seiner Liebesbegebenheiten und seines traurigen Endes wegen berühmt ist. Ihnen folgten jene großen Harmonisten, Gaetano Greco, Albinoni, Caldara, der berühmte Giovanni Bononcini und Pietro Sandoni aus Bologna auf dem Fuße nach, welche in England den Ruhm des italiänischen Namens mitten unter dem Beyfall, welchen die Compositionen Händels verdienten und erhielten, völlig aufrecht zu halten wußten. Die Engländer, die mit ihrer warmen Vaterlandsliebe auch Unpartheylichkeit verbinden, bey welchen der Titel eines Fremden nicht, so wie fast überall, ausschließend oder in den Händen des Neides eine Vermehrung der Waffen gegen das Verdienst ist, machten sich bisweilen das Vergnügen, drey Künstler auf drey verschiedenen Orgeln in Gegenwart des Publicums mit einander wetteifern zu hören; so wie schon im alten Griechenlande Aeschylus, Sophocles, Menander und Philomenes im athenienſischen Odeum unter dem lautesten Beyfall des versammelten Volkes entweder um den Dreyfuß, oder um das Privilegium, ihre Werke auf dem Theater recitiren zu dürfen, mit einander stritten.

Auch die Seele und der Geist der Kunst, der Ausdruck wurde damals ausgebildet, der für die Musik eben das ist, was die Eloquenz für die Rede ist. Man lernte alle ihre verschiedenen und mannichfaltigen Theile demselben unterwerfen, und alle dem großen Zweck entgegen zu leiten, zu malen und zu rühren. Man studierte den Zusammenhang mit

mehrerer Sorgfalt, der stets zwischen dem Sinn der Worte und den Tönen der Musik, zwischen dem poetischen Reichthum und dem Zeitmaaß, zwischen den Empfindungen, welche die Personen ausdrücken, und denen, welche der Componist schildert, herrschen muß. Man verminderte die Fugen, Gegenfugen, Canones und andere ähnliche Kunststücke, die zwar, wenn sie mit Genauigkeit ausgeführt werden, den Reichthum unserer Harmonie beweisen, nichts desto weniger aber der Simplicität und Stärke der Empfindung meistens nachtheilig zu seyn pflegen. Man bestrebte sich vor allem, die Einheit der Melodie, diese Grundregel der Musik, so wie aller andern schönen Künste, zu beobachten, welche darin besteht, daß die ganze Aufmerksamkeit und das ganze Interesse des Zuhörers auf einen Gegenstand geleitet, das Hauptthema oder der Hauptgesang durch die Nebengesänge verstärkt und unterstützt, und überhaupt alles so eingerichtet werde, daß die Harmonie, das Thema, das Zeitmaaß, die Modulation, die Melodie und die Begleitung völlig zusammenstimmen und gleichsam eine einzige Sprache reden. Dieser Vorzug scheint zwar beym ersten Anblick weder ausserordentlich, noch schwer zu erreichen, ist aber nichts destoweniger einer der größten und wichtigsten Schritte, welchen die neuern Italiäner gethan haben. Die Schwierigkeit liegt in der Natur unsers aus vielen Theilen bestehenden musikalischen Systems. Wenn jeder dieser Theile seinen besondern, unterschiedenen Gesang hat, wie sollen sie alle auf einmal und in einerley Zeit zusam-

men klingen, ohne sich gegenseitig zu zerstören? Wenn auf der andern Seite alle Theile nur ein einziges Ganzes, eine einzige Melodie hervorbringen, auf welche Weise soll eine Harmonie entstehen, die eine gleichzeitige Verbindung mehrerer verschiedener Modulationen ist?

Unter die ersten Urheber einer so glücklichen Veränderung müssen Alessandro Scarlatti und Leonardo Leo aus Neapel gezehlt werden, in deren Compositionen die Arien schon anfiengen, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie und voller und glänzender Begleitung zu erscheinen. Ihr Gang ist lebhafter und geistvoller als er vorher war; der Unterschied zwischen dem Recitativ und dem eigentlichen Gesang wurde daher nun auch weit merklicher. Die Noten und Zierrathen sind mit so vieler Mäßigkeit vertheilt, daß sie der Schönheit der Arie nichts benehmen, folglich auch nicht mehr als Ueberfluß und Hinderniß derselben angesehen werden können. Vinci, dessen starke und lebhafte Bilder bewundernswürdig sind, vervollkommte das sogenannte obligate Recitativ, welches vermittelst der tragischen Situation, die es ausdrückt, mit der kräftigen Unterstützung des Orchesters und des pathetischen das schäzbarste Stück der theatralischen Musik ist. Der letzte Akt in der Didone abbandonata, der großentheils in dieser Manier von ihm componirt ist, ist allem was in der Malerey die Stücke des Julius Romanus grausames und schreckliches haben, noch weit vorzuziehen. Nicht minder machte sich Giacomo Antonio Perti aus Bologna berühmt, der in Europa

als einer der ersten Meister der Kirchenmusik, und als Lehrer des Fra Giambattista Martini, des berühmtesten seiner Schüler, bekannt genug ist. Niccolo Porpora aus Neapel und Rinaldo da Capua vervollkommten das Instrumentalrecitativ noch mehr, jener durch die bewundernswürdige Leichtigkeit des Gesangs, welche er demselben zu geben wußte, dieser durch den geschickten und ausdrucksvollen Gebrauch der Instrumente. Pergolesi, der große Pergolesi [1]) wurde durch die mit der Größe seines Styls verbundene Simplicität, durch die Wahrheit

2) Hier redet der Verfasser wie ein eingenommener Italiäner, der eben so wie Tiraboschi nicht Wahrheit und Unpartheylichkeit, sondern nur den Ruhm seines Vaterlandes vor Augen hat. Weit eher hätte Vinci verdient, groß genannt zu werden, der ein ganz anderer Mann als Pergolesi war, und das Muster gewesen ist, nach welchem sich unser Graun, Hasse und einige andere unserer vorzüglichsten Vocalcomponisten gebildet haben. Die Verdienste des Pergolesi sind gegen die seinigen kaum der Rede werth. Er hat seines frühen Todes und stets kränkelnden Lebens wegen nur wenig machen können, und unter diesem wenigen ist sein Stabat mater eigentlich das Stück, worauf sein ganzer Ruhm gegründet worden ist. Die fromme, andächtige Miene, die er diesem Stück zu geben gewußt hat, hintergieng die unerfahrnen Liebhaber wie eine frömmelnde Heuchlerin, und erwarb sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu haben, doch den Lohn derselben. Jetzt ist ihre Heucheley entdeckt, Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft (s. Sulzers Theorie der sch. Künste, Art. Verrückung.) das Publicum fängt schon seit mehrern Jahren an, bey dessen Aufführung zu gähnen, sollen wir demohngeachtet noch immer fortfahren, mit Bewunderung davon zu reden, es als ein Meisterstück der Kunst zu rühmen und zu preisen, und den Urheber eines so schlechten, so schülerhaften Werks den großen und unnachahmlichen Pergolesi zu nennen?

der Empfindung, durch das natürliche und kräftige des Ausdrucks, durch die Richtigkeit und Einheit der Zeichnung unnachahmlich, und wurde daher mit Recht der Raphael und Virgil der Musik genannt. Eben so wie der erstere, hatte er keinen andern Führer als die Natur, und keinen andern Zweck, als sie nach dem Leben vorzustellen,

L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

und dem zweyten gleich, wußte er mit außerordentlichem Glück sich der verschiedenen Style zu bedienen, welche in der Musik gebräuchlich sind; ernsthaft, majestätisch und erhaben im *Stabat mater*, lebhaft, feurig und traurig in der Olympiade und im Orpheus, angenehm, mannichfaltig und piquant, aber stets zierlich und ordentlich in der *Serva Padrona*, welche das besondere Verdienst hatte, bey der ersten Aufführung derselben zu Paris in den Ohren der Franzosen, die sonst gegen die italiänische Musik allzu eingenommen sind, eine unerwartete Revolution zu verursachen. Keiner wußte besser als er die Absichten zu erreichen, die sich ein Componist vorsetzen muß; keiner hat vom Contrapunkt, wo ihn der Zweck erforderte, einen bessern Gebrauch gemacht als er; keiner hat den Duetten, diesen interessanten Stücken der theatralischen Musik, mehr Wärme und Leben gegeben als er. Dieß beweißt das unnachahmliche *addio* des Megacles und des Aristäus in der Olympiade, und das *Io conosco a quegli occhietti* aus der Serva padrona, beyde Muster des vollkommensten Geschmacks, der in dieser Gattung zu erreichen ist. Er brachte überhaupt

die theatralische Melodie zum höchsten Grad der Vollkommenheit, auf welchem sie seitdem gestanden hat, und wenn er uns nicht durch einen zu frühen Tod entrissen worden wäre, [3]) der ihn an der Verbesserung einiger dem Genie anklebenden Fehler verhinderte, so würde er uns vielleicht gezeigt haben, daß, wenn die neuere Musik nicht mehr so wunderbare Wirkungen hervorbringt, als die alte, es nicht von ihrer Unfähigkeit dazu herrühre, sondern von der Nachlässigkeit unserer Gesetzgeber, die sie nicht schicklich anzuwenden wissen. Scarlatti der jüngere, Durante, Perez, Terradeglias, Lotti, Ziani, Gasparini aus Lucca, Sarro, Mancini und einige andere arbeiteten im beßten Geschmack, obgleich in verschiedenen Stylen. Da sie aber keine besondere Classe ausmachten, sondern sich nach den oben angeführten Grundsätzen richteten, so ist es nicht nöthig, hier weitläuftiger davon zu reden.

So wie sich im Frühling die Wärme, welche in den Mittelpunkt der Erde dringt, nach und nach

3) Er wurde 33 Jahre alt. Einige versichern, er habe von den Capellmeistern, seinen Rivalen, Gift bekommen. So wenig dieß auch Glauben verdient, so ist doch so viel gewiß, daß Pergolesi der allgemeine Gegenstand des Neides war, und daß sich in seiner Person jene strenge und unbegreifliche Sentenz bestätigt zu haben scheint, daß die Natur bey der Schöpfung außerordentlicher Menschen, nach den Worten eines französischen Dichters, gegen sie erklärt habe: *Sois grand homme, et sois malheureux.* Anm. des Verf. Eine umständlichere Beschreibung seines Lebens steht im musik. Almanach für das Jahr 1783. S. 109. woraus man sehen kann, daß er in seinem Leben viel zu wenig Aufsehen machte, um den Neid so gegen sich zu erregen, als unser Verf. hier sagt.

auf alle Gegenstände verbreitet, bis sie die ganze Natur belebt, so gieng der anfänglich nur auf eine Gattung eingeschränkte gute Geschmack bald auf andere über, die zur Vollkommenheit des Melodrama erforderlich waren. Die Instrumentalmusik empfand diesen wohlthätigen Einfluß zuerst. Es ist eine durch Erfahrung bestätigte Meynung, die auch von andern Europäern zugegeben wird, daß der heitere italiänische Himmel den Instrumenten eine gewisse unerklärliche Feinheit giebt, die man in andern europäischen Himmelsgegenden nicht so findet. Vielleicht kommt dieß von der warmen und sanften Temperatur der Luft her, welche allgemein in diesem Lande herrscht, und wodurch die Hölzer besser ausgekocht, trockener, folglich auch leichter, so wie die Saiten elastischer werden. Dieß ist auch die Ursache, daß die Saiten weniger schwer sind, und schärfer klingen. Wenn man hiezu noch den lebhaften und leidenschaftlichen Accent der Italiäner rechnet, der sie auf eine besondere Weise zur Melodie und zur Lieblichkeit des Gesangs geschickt macht, so ist es nicht zu verwundern, daß die Instrumentalmusik, die doch nur eine Nachahmung der Vocalmusik ist, ebenfalls das feine und leichte Wesen ihres Musters angenommen hat. Man kann daher die Probe mit einerley Art von Instrumenten machen, und einerley Geschicklichkeit der Spieler annehmen; ein unpartheyisches und geübtes Ohr wird doch immer den italiänischen Ton am vorzüglichsten finden.

Indessen kann die Verbesserung der Instrumentalmusik nicht einzig und allein von den angeführten Ursachen hergeleitet werden, sondern auch von den Schulen, welche nach der Mitte des verflossenen Jahrhunderts zu blühen anfiengen. Die berühmtesten waren die des Corelli und kurz nachher die des Tartini. Die erste hatte ihren Ursprung dem größten Harmonisten zu danken, der nur je disseits der Alpen gelebt hat, und zeichnete sich hauptsächlich durch die Kunst der Nachahmungen, durch Richtigkeit der Modulationen, durch den Contrast verschiedener Theile, durch Simplicität und Schönheit der Harmonie aus. Die Ueberlegenheit in der Kunst, und die Leichtigkeit, den beyderseitigen Geschmack der Italiäner und Franzosen anzunehmen, machte den Namen des Corelli in ganz Europa unsterblich, ob er uns gleich nur eine mäßige Anzahl von Werken hinterlassen hat, und vielleicht der Maxime des Zeuxis eingedenk war: ich male gemächlich, weil ich für alle Jahrhunderte male. Selbst Lulli gestand ihm den Vorzug zu, als er sich aus niedriger und unwürdiger Eifersucht verleiten ließ, die Gnade zu mißbrauchen, in welcher er am französischen Hofe stand, um ihn aus diesem Reiche zu verjagen. Unter die berühmten Schüler dieses grossen Mannes rechnet die Nachwelt jetzt den Locatelli aus Bergamo, den Geminiani und den Somis. Der erste war in seinen Compositionen ungleich und fruchtbar. Er gab den Liebhabern des Musikalischschönen vortrefliche und nachahmungswürdige Muster in seinen majestätischen und pathetischen *Gravi*,

die meistens wie die *Adagii* seines Meisters gearbeitet sind, in seinen glänzenden Variationen, und vorzüglich in seinen Solosonaten, welche die schätzbareste Sammlung aus der Corellischen Schule sind. Aber seine *Capricii* sind zu mühsam, und scheinen bloß gemacht zu seyn, um überwundene Schwierigkeiten zu zeigen; sie können daher niemand als Muster empfohlen werden, es sey denn alsdann, wenn einst der gothische Ueberfluß der griechischen Simplicität vorgezogen werden sollte. Geminiani wird bey Kennern sein Andenken noch lange Zeit erhalten, weil er nicht nur den Styl seines Meisters vortreflich nachzuahmen wußte, sondern auch in der Ausführung sehr stark war, so wie Somis nicht minder durch die biegsame Leichtigkeit, Gleichheit, Annehmlichkeit und Deutlichkeit seines Styls.

Der große Giuseppe Tartini machte sich um die Kunst durch alle diejenigen Mittel verdient, die zu ihrer Vervollkommung beytragen. Er war ein vortreflicher Praktiker, ein verständiger Lehrer, und ein hervorragender Schriftsteller. In alle Dinge, deren Vervollkommung er unternahm, wußte er Erfindungsgeist, Nachdenken und Behutsamkeit zu bringen, weil ihn sein Temperament dahin leitete. Als er die Violine statt der gewöhnlichen dünnen und schwachen, mit dickern Saiten bezog, und den Bogen um etwas verlängerte, verminderte er das rauhe dieses Instrumentes, welches seiner Natur nach kreischend seyn würde; und als er die Führung des Bogens studierte, brachte er durch die Art seiner Auf- und Niederstriche, durch das langsame,

geschinde und den Druck desselben die süßesten und wunderbarsten Töne aus seinem Instrumente heraus. In seinen Compositionen herrscht jene goldene Reinigkeit, jene Einheit der Gedanken, jene unvergleichliche Simplicität, jenes süße und feine pathetische, welches edlen Seelen eben so angenehm ist, als es schwer erklärt werden kann. Er bestätigte die Wahrheit der horazischen Vorschrift:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

in ihrem ganzen Umfange. Er hatte daher die Gewohnheit, anfänglich bescheiden und behutsam zu seyn, um sich hernach desto sicherer bis zu demjenigen Grad des Ausdrucks zu erheben, der seine Compositionen charakterisirt. Hierin wäre er vielleicht mit Petrarchs Muse zu vergleichen, von welcher er der größte Verehrer war. Zum Beweise kann man anführen, daß er die Gewohnheit hatte, irgend ein Sonett dieses Dichters zu lesen, und zu überdenken, ehe er eine Composition anfieng, um dadurch sein Genie mit dem reinen Feuer dieses platonischen und erhabenen Liebhabers zu erwärmen. [1]) Einige be-

4) Ein solcher Charakter mußte unserm Tartini die Gesellschaft einer zänkischen und halsstarrigen Frau desto unerträglicher machen, die ihn gerade so behandelte, wie die Xantippe ihren Socrates. Er verliebte sich in Padua in sie, brachte dadurch seinen Vater sehr gegen sich auf, verließ das Studium der Rechtswissenschaft, und ruinirte sein ganzes Glück. Als er sie nachher wirklich heyrathete, zeigte er, daß er die Sentenz des Shakespear in der Cleopatra nicht gelesen hatte: daß eine Frau ein Gericht für die Götter sey, wenn der Teu-

schuldigen ihn einer allzugroßen Sparsamkeit in den Begleitungen, und gewiß, wenn seine Compositionen in diesem Punkte mit andern verglichen werden, ist der Unterschied sehr sichtlich; allein der Fehler fällt bald weg, wenn man bedenkt, daß der so fein colorirte tartinische Styl vielleicht alle Grazie verloren haben würde, wenn man ihn mit überflüssiger Harmonie hätte überladen wollen, eben so als wenn ein Maler zur zierlichen Anmuth der Kinder des Albano die verwegene Stellung des Giulio hinzusetzen, oder man die reine Schönheit des Amynt von Tasso mit einem blendenden und starken, vielleicht mit dem Styl eines Alessandro Guidi oder Frugoni ausdrücken wollte.

Durch die Bemühungen dieser und anderer Emponisten wurde die Kunst der Begleitung auf die höchste Stuffe der Vollkommenheit gebracht, und das Orchester, ein zur beßten Ausnahme des Drama so nothwendiger Theil, wurde durch die einen und andern mit der größten Geschicklichkeit eingerichtet und angeordnet. Die Instrumente wurden nicht mehr verwirrt unter einander gestellt, man glaubte nicht, daß die Anzahl und Auswahl derselben nichts mit dem Ausdruck zu thun habe, sondern man war überzeugt, daß alle diese Dinge sehr viel zur Totalwirkung beytragen könnten. Da man von dem Grundsatz der schon oben erwähnten Einheit

fel die Brühe daran nicht mache. Anm. des Verf. Eine ausführliche Lebensbeschreibung des Tartini findet man in Hillers Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. S. 267 - 285.

ausgieng, so erkannte man, daß der Gesang nicht für die Instrumente, sondern vielmehr die Instrumente für den Gesang bestimmt sind, daß folglich jene nicht über die Stimme des Sängers hervorragen, sondern sie nur leiten, unterstützen und beleben müssen; daß jedes Instrument zur Erreichung des Hauptzwecks das seinige beyträgt, folglich keines, das andere verhindern darf, daß der Baß z. B. nicht die Stimme des ganzen Orchesters ersticke, oder die Baßinstrumente über die Saiteninstrumente und so umgekehrt herrschen; daß, um die Vermischung der Töne von verschiedener Natur zu vermeiden, es nöthig sey, die Instrumente von einerley Gattung zusammen zu stellen, damit sie besser zusammen stimmen, und mit größerer Genauigkeit gespielt werden können; daß die Bässe im ganzen Orchester vertheilt werden müssen, weil von ihnen die Bewegung und der Gang aller guten Harmonie abhängt; daß es nicht einerley sey, welches Instrument oder welche Art von Ton man zu einer gewissen Absicht gebrauche, daß man daher die Natur eines jeden fleißig studieren müsse, um sie desto besser mit einander zu vereinigen, und sie nach Zeit und Umständen wirken zu lassen; daß das Orchester dem Capellmeister völlig subordinirt, und so gestellt seyn müsse, daß er alle Glieder desselben nicht nur übersehen, sondern auch wieder von ihnen gesehen werden könne; daß man die Spieler bey guter Zeit an Genauigkeit des Zeitmaaßes gewöhnen, und sie anhalten müsse, ihre Bewegung nach der allgemeinen Bewegung der andern zu richten, damit der Zusammenklang aller Töne jene

Einheit erhalte, ohne welche in der Musik weder Sinn noch Bedeutung statt findet. Nach solchen allgemeinen Regeln richteten sich die Italiäner, besonders aber die neapolitanischen Meister des Orchesters ein, deren besonderer Klugheit hierin Italien seine Ueberlegenheit in dieser Art zu danken hat. Auch Galuppi, sonst Buranello genannt, zeichnete sich hierin aus, und wurde nicht weniger durch dieses Verdienst als durch den Fleiß, welchen er auf den Ausdruck des musikalischen Costums verwendete, berühmt. Unter dem musikalischen Costume verstehe ich die Eigenschaften des Gesangs, die ihn der Natur und wirklichen Situation der Personen, welche vorgestellt werden sollen, angemessen machen. Nicht mindere Ehre erwarb sich der unsterbliche Jomelli, welcher sowohl hierin, als in seinem hohen musikalischen Flug, der ihn gleichsam zum Chiabrera und Horaz der Componisten machte, in der Vereinigung des Ausdrucks mit der Schwierigkeit, in der Fruchtbarkeit und in dem Feuer seiner Einfälle ein wahres Original war. Aber von keinem andern Meister konnte man die schwere Kunst, die Instrumente gut zu vereinigen, besser lernen, als von dem berühmten Hasse, der in Italien den Unterricht des Alessandro Scarlatti genoß, und als Philosoph und Mann von Genie die Musik zu brauchen wußte. Unter den Kupfern des rousseauischen Wörterbuchs findet man die Zeichnung vom Orchester zu Dresden, welches er viele Jahre hindurch dirigirt hat; man wird aus dieser Zeichnung mit einem einzigen Blick mehr lernen, als aus der ausführ-

lichsten Beschreibung, die ich hier davon machen könnte.

Aber nichts trug zum Ruhm der italiänischen Musik in dieser Epoche so viel bey, als die Vortreflichkeit und die Menge der Sänger, welche disseits der Alpen blüheten. Wie wollte es auch möglich gewesen seyn, oder vielmehr, wozu würde die Vollkommenheit der andern Theile der Musik geholfen haben, wenn dieser, auf welchen sie doch alle zurückkommen müssen, und von welchem sie hauptsächlich abhängen, der Unwissenheit und dem schlechten Geschmack überlassen geblieben wäre? Die Kunst des Capellmeisters und des Spielers ist am Ende nichts anders als eine unvollkommene Sprache, mit welcher man das, was man will, nur sehr undeutlich ausdrücken kann, da hingegen der Gesang die vollständigste und interessanteste Nachahmung ist, die die schönen Künste nur immer zu ihrem Zweck machen können. Die vollständigste, weil sie unmittelbar die Töne der menschlichen Rede nachahmt, und die Elemente selbst, woraus der vorgestellte Gegenstand gebildet wird, ihr zu Mitteln dienen, ihn gut vorzustellen. Die interessanteste, weil es gewiß ist, daß unter allen möglichen Nachahmungen, die Nachahmung der eigenen Empfindungen und Leidenschaften für das Herz des Menschen stets die angenehmste seyn und bleiben wird. Die Malerey und Bildhauerkunst schränken sich in ihrer Nachahmung gleichsam nur auf die äußere Schaale des Menschen ein; der Gesang dringt bis in die Seele, erinnert sie an ihr Daseyn, erweckt ihre Thätigkeit, und

malt ihre innigsten Modificationen. Jene sind wie Pygmalion in der Fabel, der die Statue der Galathea aus Marmor bildete, dieser ist der Gottheit ähnlich, welche eben diese Statue beseelte, den Sinnen des verliebten Künstlers die süßen Bewegungen, das Herzklopfen, die zitternden Blicke, die verführerischen Seufzer, das edele Lächeln und die bezaubernden Worte zu empfinden gab, die eine Anzeige des unversehens in den dürren Stein ergossenen Lebens, und für die Hofnungen des Liebenden die süßeste Erquickung waren. In der allgemeinen Verbreitung des guten musikalischen Geschmacks in Italien mußte daher die Kunst des Gesanges nothwendig ebenfalls empor kommen, und sie machte sich in der That von ihrer schlimmen alten Methode los, und trug zur Verstärkung des Ausdrucks ungemein viel bey, indem sie die Poesie nicht verstümmelte, wie im verflossenen Jahrhundert, und nicht leere Gurgeleyen machte, wie in unsern Zeiten, sondern ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Nachahmung des natürlichen Accents der Leidenschaften richtete, auf eine vollkommene Intonation, die ein Hauptstück aller Melodie ist, auf die Art und Weise die Stimme zu ziehen, zu modulieren, und auszuhalten, so wie es die Umstände erfordern, auf den meisterhaften Vortrag der Passagen von Note zu Note, nebst der gehörigen Gradation, damit alle verschiedenen Inflexionen der Empfindungen deutlich werden, auf den an Zeit und Ort angebrachten Nachdruck auf den angehaltenen oder gezogenen Tönen, wo es der Ausdruck des Schmerzes oder der Traurigkeit er-

fordert, auf die größere Leichtigkeit über andern Tönen, die entgegengesetzte Leidenschaften ausdrücken sollten, auf den Vorzug des Natürlichen vor dem Schweren, und des ausdruckvollen Styls vor dem Bravurastyl, auf den Gebrauch solcher Verschönerungen bloß, die zur Annehmlichkeit und zur Lebhaftigkeit der Stimme nothwendig sind, ohne sie verschwenderisch und zum Nachtheil des Ausdrucks anzuwenden, auf die Mäßigung der natürlichen Fertigkeit der Stimme, nicht nach Willkühr ihres Besitzers, der meistens eigensinnig ist, sondern nach der Beschaffenheit der Natur und Leidenschaft, auf die Vereinigung der Prosodie der Sprache mit dem musikalischen Accent, so daß man jedes Wort nebst dem Werth der Sylben deutlich unterscheiden kann, auf die Begleitung der Bewegung des Gesangs und des Charakters der Personen mit gehörigen Gesten, mit einem Worte, auf die so viel nur immer mögliche Erhöhung des Interesse, der Täuschung und des Vergnügens, dieser großen Quellen der theatralischen Zauberey.

Nach dem Geist solcher Grundsätze eröfneten sich in den vornehmsten Städten Schulen, deren Zweck bloß in der Verbesserung und Verfeinerung dieser bezaubernden Kunst bestand. Modena hatte die Schule des Francesco Peli, so wie Genua die des Giovanni Paita, der der Orpheus und Barthyll Liguriens war. Venedig hatte ausser den Oratorien, die mit dem beßten Erfolg für die Musik zur Erziehung der Sänger bestimmt waren, den Lotti und Gasparini zu Lehrern. Rom, wo das

Studium der Musik durch die besondere Aufführung geistlicher Musiken schon seit langer Zeit nothwendig geworden war, blühte damals durch den Fleiß und die Talente des Fedi und des Giuseppe Amadori, die nach einem sehr seltenen Beyspiel unter Gelehrten mit andern geschickten Tonkünstlern in vertraulicher Freundschaft lebten, sich ihre Meynungen und Bemerkungen gegenseitig mittheilten und dem allgemeinen Urtheil unterwarfen; hierdurch erwarb sich jeder die gehörigen Einsichten, um seine eigenen Fehler zu berichtigen, den Plan der musikalischen Erziehung zu verbessern, und die Gränzen der Kunst zu erweitern. Zum Beweiß des Fleisses dieser vortreflichen Meister kann angeführt werden, daß sie nach der Erzehlung des Buontempi, der in der römischen Schule erzogen war, die Gewohnheit hatten, ihre Schüler zum Vergnügen ausser Rom an einen Ort zu führen, wo sich ein Echo befand, welches einerley Worte mehreremale wiederholte. Hier ließen sie sie nach dem Beyspiel des Demosthenes, von welchem man sagt, daß er täglich ans Ufer des Meeres gieng, um durch die widerschlagenden Wellen das Stammeln seiner Zunge zu verbessern, gegen einen Felsen singen, welcher die Modulationen deutlich zurückwarf, ihnen ihre Fehler merklich machte, und dadurch die Verbesserung derselben erleichterte. In Mayland war Francesco Brivio, und in Florenz Francesco Redi berühmt. Man muß jedoch den letztern nicht mit einem andern Redi, der ebenfalls Francesco hieß, verwechseln, welcher seiner Sprache, der Poesie und Physik so große Vortheile gebracht

hat. Aber die berühmtesten Schulen des Gesangs waren gegen das Ende des sechzehenten Jahrhunderts in Neapel und Bologna. Die erste, die in den Jahrbüchern der neuern Musik so berühmt ist, bildete eine Menge von Meistern und andern Schulen; es würde aber zu weitläuftig seyn, sie alle einzeln herzehlen zu wollen. Am vortreflichsten waren die des Leonardo Leo, des Domenico Egizio, des Francesco Feo, des Alessandro Scarlatti, und des Niccolo Porpora, in welchen nicht bloß in der praktischen Musik, sondern auch in der Kunst sie zu lehren, alle jene Schüler gebildet wurden, die hernach ganz Europa als neue Meister der Melodie bewunderte. Da ich sie nicht alle nennen kann, so schränke ich mich nur auf zwey ein, welche nach einander die Bewunderung und das Erstaunen aller Theater waren.

Der erste war Baldassarre Ferri aus Perugia, welcher nachher Ritter wurde. Die Musik lernte er in Neapel und in Rom gegen das Ende des verflossenen Jahrhunderts. Ob er gleich in frühen Jahren starb, so lebt sein Andenken doch noch in verschiedenen Sammlungen von Poesien, welche Früchte der Begeisterung waren, die dieser ausserordentliche Sänger überall erregte. Wenn man seinen Zeitverwandten glaubt, so waren Thamyris, Terpander und Tyrtäus nichts gegen ihn. Alle Eigenschaften, die schon einzeln einen Musiker bewundernswürdig machen können, waren in ihm vereinigt. Er hatte alle Charaktere in seiner Gewalt, schmiegte sich auf eine wunderbare Weise in

alle Formen, und erregte unwiderstehlich alle Leidenschaften. Rousseau erwähnt seiner im musikalischen Wörterbuche, und sagt zum Beweiß seiner Geschicklichkeit: daß er in einem einzigen Athem zwey volle Octaven mit beständigen Trillern habe auf- und absteigen können, und daß alle chromatischen Stuffen auch ohne Begleitung so richtig intonirt waren, daß, wenn das Orchester unversehens eine Note angegeben hätte, worauf er sich gerade befand, sie mochte nun seyn welche sie wollte, man augenblicklich die Uebereinstimmung fühlte, und darüber erstaunen mußte. [5]) Die Liebe des Publikums gegen ihn war nicht geringer, als sein Verdienst. Wenn er aus dem Theater kam, wo er gesungen hatte, so wurde bisweilen sein Wagen mit Rosen bestreut. Als er nach Florenz gerufen wurde, gieng ihm eine große Menge von Damen und Cavalieren wohl drey Meilen weit entgegen, und empfieng ihn eben so, wie man nur immer einen Fürsten empfangen kann. Als er in London einmal die Person des Zephyr gespielt hatte, wurde ihm beym Herausgehen von einer unbekannten maskirten Person ein Smaragd von großem Werth überreicht. Ich habe sein Bildniß in Kupfer gesehen, auf welchem die Umschrift folgendes entweihete Motto enthielt: *qui fecit mirabilia multa*, eben so eine Medaille, wo man auf der einen Seite das Haupt mit Lorber gekrönt, und auf der andern einen sterbenden Schwan an den Ufern des Meander mit Arions Zither, der vom Himmel herabsteigt, sieht.

5) s. Artikel Voix.

Der zweyte ist der Ritter Don Carlo Broschi, sonst Farinelli genannt, gewesen. Er wurde in Neapel gebohren, und lernte daselbst die Anfangsgründe der Musik unter der Anführung des Alessandro Scarlatti und Niccolo Porpora. Dieser Unterricht entwickelte sehr bald seine vortrefliche Anlage zum Gesang. Keiner hat in unsern Zeiten so vortrefliche, starke und zugleich biegsame Töne von der Natur erhalten, keiner eine so wohlklingende und so umfangreiche Stimme als er. Sie enthielt ohne Unterschied alle Töne, sie mochten so hoch oder so tief seyn, als sie wollten. Eine schöpferische Einbildungskraft mit einer Biegsamkeit der Organen verbunden, die überall die nehmliche war, setzte ihn in den Stand, tausend unbekannte und fremde Formen des Gesangs zu erfinden. Mit seinen natürlichen Gaben stimmte auch seine Kunst überein. Eine vollkommen reine Intonation, die in seiner Kunst wie der Canon Polyclets angesehen werden konnte, eine außerordentliche Leichtigkeit, eine unerhörte Fertigkeit in den Trillern, Mäßigkeit und Annehmlichkeit in den Verzierungen, eine gleiche Vortreflichkeit im leichten und im pathetischen Styl, eine über alles genaue Gradation in der allmähligen Verstärkung und Verminderung der Stimme, so wie es die Empfindung erforderte, dieß sind die bewundernswürdigen Vorzüge, die ihm allgemein zugestanden wurden, und die ihm hernach zu dem großen Glück verhalfen, welches jedermann bekannt ist.

In der Kunst des Unterrichts, in der Mannichfaltigkeit der Style, und in der Anzahl wohlgera-

theuer Schüler war die bolognesische Schule sehr schätzbar, die von Francesco Antonio Pistocchi gegründet wurde. Der berühmte Antonio Bernacchi wurde der Anführer derselben, der zwar nur eine schwache und unfeine Stimme hatte, sie aber durch unermüdeten Fleiß dennoch zum Gesange sehr geschickt zu machen wußte. Er unterschied sich hernach durch das Sanfte, durch die Kunst den Athem unmerklich zu verstärken und zu vermindern, durch die Leichtigkeit seiner Manieren, und durch die Genauigkeit in der Ausführung seiner Cadenzen. Sein seltenes Verdienst machte ihn nicht, wie ihn der Graf Algarotti in seinem Versuch über die musikalische Oper unrichtig nennt, zum Haupt einer Schule und zum Marini der neuern Ausschweifungen, sondern zum berühmtesten Sänger seiner Zeit. Antonio Raff, Giovanni Tedeschi, Tommaso Guarducci und Giambattista Mancini, welcher sich unter den Gelehrten durch sein schönes Werk unter dem Titel: *Riflessioni pratiche sul canto figurato* bekannt gemacht hat, sind alle von ihm gebildet, und sowohl die noch Lebenden als die Verstorbenen können ein schönes Zeugniß von dem Verdienst ihres Lehrers ablegen. Der Vorwurf, etwas zur heutigen Verschlimmerung des Gesangs beygetragen zu haben, könnte vielleicht mit mehrerem Rechte dem Pasi aus Bologna, einem Schüler des Pistocchi gemacht werden. Sein aus Läufern, Passagen, Trillern und tausend andern Verzierungen bestehender Styl gefiel nur bey ihm, weil er ihm natürlich und ganz eigen war, artete aber aus, so bald er

von andern unerfahrnen Sängern nachgeahmt wurde. Carlo Carlani und Pio Fabri, zwey vortrefliche Tenoristen, Bartolino Faentino und Minelli, einer von den Sängern, die in unsern Zeiten den musikalischen Accent vorzüglich besessen haben, waren doch aus der nemlichen Schule.

Langweilig und unnütz würde es für den Leser seyn, wenn ich hier alle berühmte Sänger anführen wollte, welche damals von beyden Geschlechtern in Italien lebten, oder wenn ich die Verschiedenheit des Styls erklären wollte, dessen sich Buzzoleni, Cortona, Matteucci, Sisaci, Carestini, Senesini, Boschi, Cuzzoni, Visconti und so viele andere bedienten, deren Geschicklichkeit mit ihnen zugleich untergegangen, obgleich das Andenken derselben noch nicht gänzlich erloschen ist. Ich will daher nur noch zweyer Frauenzimmer erwähnen, die sich in jener Zeit auf dem Theater eben so viel Ehre erwarben, als die berühmtesten Sänger. Die erste war Vittoria Tesi aus Florenz, eine Schülerin des Redi und Campeggi. Mit einem sehr pathetischen Ton der Stimme, mit einer vollkommen reinen Intonation, mit einer deutlichen, reinen und sehr wohlklingenden Aussprache, mit einer Gestalt, die der Gestalt der homerischen Juno ähnlich war, wußte sie Schauspielkunst, vortrefliche Action und bewundernswürdigen Ausdruck verschiedener Charaktere zu vereinigen; lauter Eigenschaften, die sie zur ersten Aktrice des Jahrhunderts machten. Die zweyte war Faustina Bordoni aus Venedig, eine Schülerin des guten Contrapunktisten Michelagnolo Gasparini.

Sie wurde durch ihr eigenes Verdienst, und durch das Glück, die Gattin des großen Hasse zu seyn, gleich berühmt. Geläufigkeit der Stimme, wie man sie nicht leicht findet, Leichtigkeit und Geschwindigkeit in den Passagen, Geschicklichkeit im Gebrauch des Athems, Annehmlichkeit in den Trillern, neue und glänzende Sätze für die Stimme, und überhaupt tausend andere Eigenschaften, deren Seltenheit und Werth nur bloß von den Kennern bestimmt und geschätzt werden kann, haben dem Namen dieser Sängerin einen Platz in den Jahrbüchern der Kunst verschaft.

Man erlaube mir, diesen beyden Sängerinnen noch eine dritte beyzufügen. Ich erwähne ihrer nicht so wohl ihres vorzüglichen Gesanges wegen, als aus einer andern in den Augen des Philosophen weit würdigern Ursache. Die Unglücksfälle, womit Metastasio in seiner Jugend nach dem Tode seines ersten Wohlthäters Gravina bestürmt wurde, sind einem jeden bekannt. Es wurde ihm nicht nur eine Stelle verweigert, von welcher er kümmerlich hätte leben können, er war nicht nur nahe dabey, vor Hunger umzukommen, sondern (jedes fühlbare Herz muß hierbey schaudern) er hatte noch überdieß in Italien, in eben der Stadt, die stolzer darauf hätte seyn sollen, ihn zu ihrem Sohne zu haben, als auf die Siegeszeichen, womit ihr Capitolium ausgeschmückt war, einen schimpflichen Proceß auszuhalten. Europa würde diesen großen Dichter auf immer verloren haben, wenn ihn die berühmte Sängerin, Marianna Bulgarini nicht aus der

Dürftigkeit herausgerissen und auf einen andern Weg gebracht hätte. Dieses Werk der Liebe und der Großmuth verdient in den an menschlichen Tugenden nur allzu leeren Jahrbüchern aufgezeichnet zu werden, um den allgemeinsten Dank zu erhalten. Vortrefliche Frau! Du bist der Erkenntlichkeit aller edlen Seelen sicher. Wenn ich meinen Namen ein wenig berühmt, und meine Schriften ein wenig dauerhaft wünsche, so ist unter den Beweggründen dieses Wunsches dieß nicht der letzte: daß ich die Empfindungen der Bewunderung, welche mir dein Andenken einflößt, auf die Nachwelt bringen möchte. Ja, du wirst in den Annalen der Philosophie mit deinem erhabenen Freund und Erretteten zugleich leben, und während der Name so vieler Reichen von den Weisen verachtet wird, und verachtet zu werden verdient, während der Name so vieler vegetirender Maschinen, die sich zur Schande des Titels Große nennen, aus dem Andenken der Menschen verschwindet, wie unreine Dünste, die aus den Sümpfen emporsteigen, werden die Namen Bulgarini und Metastasio unter den Nachkommen glänzen, so lange die Menschheit Gefühl für das Moralischschöne, und das Genie seine gebührende Huldigung vom Publikum erhalten wird.

Mit solchen Vorzügen versehen, wurde Italien damals für andere Nationen eine schätzbare Schule alles musikalischen Wissens. Die größten fremden Componisten kamen aus dieser Ursache nach Italien, entweder um sich noch unterrichten zu lassen, oder durch ihre Bemühungen zur Vervollkommung

des italiänischen Melodrama beyzutragen, hauptsächlich seitdem die Poesien des Metastasio ohne Widerspruch den ersten Platz auf dem lyrischen Theater einnahmen. Hasse, Händel, Bach, Gluck und viele andere setzten italiänische Dramen in Musik, die an allen europäischen Höfen, von Petersburg bis Lissabon, und von Pultava bis Amsterdam für die vorzüglichsten erkannt, und von lauter italiänischen Musikern und Sängerinnen ausgeführt wurden. Dieß brachte nicht nur einer unendlichen Menge von Familien beträchtliche Vortheile, sondern es gieng auch auf diesem Wege eine Menge Geld nach Italien. Der Ruf des guten Geschmacks, und des glücklichen Zustandes der italiänischen Künste vergrößerte sich jenseits der Alpen nicht wenig, als man so viele aus Capellmeistern, Spielern, Sängern, Tänzern, und Maschinisten bestehende Gesellschaften aus ihrem Lande ziehen sah, um anderwärts ein so mannichfaltiges, edles und vollkommenes Vergnügen zu verbreiten. Auch waren die Ehrenbezeugungen nicht gering, die man vielen Italiänern bloß um dieses Verdienstes willen bewieß. Ferri, Mateucci und Guadagni wurden zu Rittern erhoben, Farinelli hatte das Kreutz von Calatrava in Spanien, wo unter seiner Anführung und Anordnung in den theatralischen Schauspielen alle Pracht und aller gute Geschmack des alten Athens wieder auflebte; die Tesi wurde mit dem Orden der Treue und Beständigkeit in Dännemark beehrt u. s. w. Ich weiß daher nicht, aus welcher Ursache ein sonst gründlicher und angenehmer Schriftstel-

ler [6]) dieſe Ehre eitel und unnütz nennt, welche die Italiäner durch die Vorzüge ihrer Sprache, Muſik und Poeſie vor andern erhalten haben. Italien muß nach unſerer Meynung nie ein Lob für eitel halten, welches ein Beweiß von der entſchiedenen Größe ſeiner Geiſtesgaben und Kunſtgeſchicklichkeit iſt. Ein Beweiß ſeiner Geiſtesgaben iſt es, weil weder die Muſik noch Poeſie bey einem Volke zu einer ſo groſſen Vortreflichkeit gelangen kann, welches nicht mit vorzüglicher Fühlbarkeit und Einbildungskraft begabt iſt, Eigenſchaften, die, wenn ſie auf die ſchönen Künſte angewendet werden, nicht bloß einen einzelnen Mann unſterblich machen, ſondern auch einer ganzen Nation die Huldigung aller Jahrhunderte verſichern können; der Kunſtgeſchicklichkeit, weil die Vollkommenheit dieſer Fähigkeiten ein ſicheres Zeichen iſt, daß auch viele andere Fähigkeiten entweder jetzt ausgebildet werden, oder in vorhergegangenen Zeiten glücklich ausgebildet worden ſind, welche von den erſten abhängen, oder doch ſo mit ihnen verbunden ſind, daß ſie nicht für ſich ſelbſt beſtehen können. So ſetzt eine feine, reiche, wohlklingende und biegſame Sprache lange Cultur und viele Kenntniſſe voraus; eine reiche, und in allen ihren Zweigen vollkommene Poeſie den täglichen Gebrauch des Theaters, eine groſſe kritiſche Kenntniß der Geſchichte, ein philoſophiſches und tiefes Studium des menſchlichen Herzens; eine Muſik, wie die italiäniſche iſt, eine groſſe Ausbildung des Geſchmacks und aller Künſte des Luxus. Denn es

6) Denina Rivoluzioni d'Italia Lib. 23. cap. 23.

ist ausgemacht, daß ein Volk nie die Gegenstände des bloßen Vergnügens mit so großem Fleiße ausbilden wird, wenn Bequemlichkeiten, Friede, Weichlichkeit und Ueberfluß an Reichthümern, woraus der Luxus entsteht, nicht schon seit langer Zeit ein Antheil desselben gewesen sind. Man kann eine solche Ehre um so weniger unnütz nennen, da sie zur Unterhaltung so vieler Menschen dient, und auf besondere Weise dazu beyträgt, das Gold der Ausländer nach Italien zu ziehen. Denn es ist ausgemacht, daß, genau erwogen, dieses Land von keinem Zweig der schönen Künste so großen Nutzen hat, als von denen, die zum Melodrama gehören; hauptsächlich seitdem die Künste der Zeichnung, nachdem sie wohl zwey Jahrhunderte hindurch in dem schönen Lande

Che Appenin parte, e'l mar circonda, e l'Alpe

ohne Nebenbuhler geherrscht haben, endlich auf dem Wagen der Minerva davon fuhren, um mit ihrer Schönheit die Ufer der Seine und der Schelde zu schmücken.

Man muß indessen nicht glauben, daß der gute musikalische Geschmack, so wie er bisher beschrieben ist, so allgemein gewesen sey, als es beym ersten Anblick scheint. Wenn die harmonischen Künste ihre Horaze und Virgile hatten, so gab es auch Bave und Mäve im Ueberfluß, und wenn die Simplicität, Mäßigkeit, der Ausdruck und das Natürliche Vorzüge der ersten waren, so ragten in den Compositionen der zweyten niederländische altväterische Sätze,

der mühselige Contrapunkt, Schwierigkeiten und eine lärmende Harmonie hervor. Sollte irgend jemand dieses nicht glauben wollen, so kann ich zwey berühmte Schriftsteller zu sichern Zeugen anführen, deren keinem man den Vorwurf wird machen können, daß er die Wahrheit unterdrücken, oder dem Ruhm seines Vaterlandes Eintrag habe thun wollen. Der eine ist der Herr Graf Benvenuto di San Raffaele, königl. Studiendirektor zu Turin, der sich in zwey schönen Briefen über die Musik, die in der raccolta degli opuscoli di Milano (Vol. 28 und 29.) abgedruckt sind, und worin er den Zustand der Musik aus dem Zeitpunkt beschreibt, in welchem Tartini, dieses neue Gestirn am italiänischen Himmel, zu scheinen anfieng, auf folgende Weise ausdrückt: Es herrschte noch unter den Componisten jener barbarische Geschmack an Fugen, Canonen und überhaupt an allen dem verwirrten Gewebe des abgeschmackten Contrapunkts. Diese ekelhafte Pralerey mit harmonischen Künsten, dieser gothische Gebrauch der musikalischen Räthsel und Logogryphen; diese Musik, die den Augen angenehm und den Ohren zuwider ist, voll Harmonie und Geräusch, leer an Geschmack und Melodie, nach den Regeln gemacht, wenn anders die Regeln erlauben können, unangenehme, kalte, verwirrte Dinge ohne Ausdruck, ohne Gesang und ohne Annehmlichkeit zu machen, was für einen andern Werth kann sie wirklich haben, als die Gelehrten zu hintergehen, und den Componisten durch die Mühe, welche sie kosten, so wie den schläfrigen Zuhörer

durch Langeweile zu tödten? 7) Der zweyte ist der berühmte Benedetto Marcello, ein venetianischer Patricier, und eines der grösten Genien, welche Italien in unserm Jahrhundert besessen hat. In seiner unsterblichen Composition der Psalmen wetteiferte er mit dem Palestrina, wenn er ihn nicht übertraf. Dieser vortrefliche Mann schrieb auch eine geschmackvolle Kritik unter dem Titel: *il Teatro alla moda*, ohne seinen Namen und Zeit und Ort des Drucks bekannt zu machen. Sie wurde von einem andern kurz nach 1700 herausgegeben, und der Verf. bedient sich darin der Freyheit, welche die Maske erlaubt, alle Fehler, welche zu seiner Zeit auf der Bühne herrschten, mit einer feyerlichen Ironie durchzugehen. Auf dieses Werk verweisen wir die Leser, welche vom Zustand des italiänischen Theaters eine völlige Kenntniß erlangen wollen. Die erwähnten Fehler fanden sich auch nicht bloß bey gewöhnlichen Componisten und Schauspielern, sondern auch in einigen Compositionen jener großen

7) Es muß erinnert werden, daß hier vom Mißbrauch und von der Uebertreibung der contrapunktistischen Künste die Rede ist, welche allerdings in jenen Zeiten statt fand, und die Musik unstreitig zu einem leeren nichtsbedeutenden Geräusch machte. Dieser Mißbrauch benimmt indessen den contrapunktistischen Künsten ihren innern Werth nicht, den sie wirklich haben, wenn sie so gebraucht werden, wie sichs gehört, und wie sie von Händel, Graun, Joh. Seb. Bach, Carl Phil. Eman. Bach und einigen wenigen andern gebraucht worden sind. Man vergleiche hiermit die 78ste Note im ersten Band dieses Werks, worin nähere Gründe angeführt sind, warum Mißbrauch und wahrer Gebrauch nicht zum Schaden der wahren Kunst mit einander verwechselt werden müssen.

Männer, von welchen bisher mit so vielem Lobe ist geredet worden. Pergolesi hat sehr niedrige, alltägliche Dinge, die ersten Stücke des Jomelli hatten nichts von der Vortreflichkeit, die er nachher erst erreichte, Tartini bezahlte seinem Jahrhundert den Tribut, indem er seine ersten Sonaten in einem sehr verwickelten, labyrinthischen Styl schrieb, beym Corelli sind nicht alle Sammlungen der fünften gleich, und der Gesang des unsterblichen Farinelli war in seinen männlichen Jahren ganz anders beschaffen, als in seiner Jugend. Aber wir müssen uns hierüber auf keine Weise verwundern, sondern bedenken, daß auf den Wegen, welche der menschliche Geist bey seiner Ausbildung durchläuft, der Irthum von der Natur als eine Klippe zwischen Wahrheit und Unwissenheit gesetzt ist, die kein Schiffer vermeiden kann, wenn er nicht unter die wenigen gehört, welche Jupiter vom Olymp gnädig anlächelt.

Zehentes Kapitel.

Verbesserung der lyrisch-dramatischen Poesie. Quinault in Frankreich als Vorläufer der Verbesserung. Berühmte Dichter bis auf Metastasio. Fortschritte der Perspektive.

Frankreich hatte zum Theil mit beygetragen, daß die Italiäner den wahren Styl des musikalischen Recitativs fanden; nun trug es durch sein Beyspiel nicht weniger zur Verbesserung der dramatischen Poesie bey. In der Zeit, in welcher durch die Be-

mühungen des Cardinal Mazzarini das Melodrama bey dieser Nation eingeführt wurde, bildeten die Dichter, welche ihr Genie zu dieser Gattung von Gedichten anwendeten, ihren Geschmack und ihre Art ganz nach den italiänischen Werken, die das meiste Aufsehen machten. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Fehler eines so schlechten Musters auch in die französischen Melodramen übergiengen, und daß diese, von allem poetischen Werth entblößt, in eben die Verachtung fielen, in welche sie in Italien gefallen waren. Perrin, der erste Dichter, welcher Opern in seiner Muttersprache verfertigte, Cambert, der erste französische Direktor des dramatischen Orchesters, und Sourdiac, der erste Maschinist, ergötzten den Hof viele Jahre hindurch mit plumpen Schauspielen, selbst in eben der Zeit, in welcher der große Corneille das tragische Theater schuf, in welcher Racine anfieng, mit dem Euripides zu wetteifern, und Moliere hervortrat, mit seinen Comödien den Ruhm des Aristophanes und des Terenz zu verdunkeln. Man sollte kaum glauben, daß Ludwig XIV., an so viele Meisterstücke in allen Gattungen der Poesie gewöhnt, Vergnügen daran hätte finden können, wie er es wirklich an der niedrigen und pöbelhaften Vorstellung der Pomona fand, worin weitläuftig von Aepfeln und Artischocken geredet wird, wie er Geduld haben konnte, in den Leiden und Freuden der Liebe die Diana, Venus und Aurora eine Sprache reden zu hören, die von Mägden und gemeinen Gastwirthinnen entlehnt war, und wie er bey den abscheulichen Anru-

fungen der Dämonen nicht schauderte, die in der Oper Circe vorkommen:

Sus Belial, Satan, et Mildefaut,
Turchebinet, Saucierain, Griebaut.
Francipoulain, Noricot, et Graincelle,
Asmodeus, et tout la sequelle.

Eine solche Beschwörung war weit geschickter, die Lebendigen in die Hölle, als die Dämonen heraus zu bringen.

Dieß war der Zustand des Melodrama in Frankreich, als Philipp von Quinault und Lulli es unternahmen, das Operntheater zu verbessern. Dieser in seinem Jahrhundert so getadelte, und in dem unsrigen so gerühmte Dichter hatte das Unglück gehabt, einige schlechte Trauerspiele zu machen, und dadurch bey Boileau so in Verachtung zu kommen, daß er von dem Satyriker überall bespöttelt wurde, wo es die Gelegenheit nur irgend erlauben wollte. Der unglückliche Erfolg seiner ersten Bemühungen brachte den Quinault auf die Meynung, sein Talent sey zum Trauerspiel nicht geschickt, sondern weit besser für andere Gattungen der Poesie. Diese Meynung wurde für Frankreichs Ruhm sehr nützlich, weil der Nationalparnaß dadurch mit eben so viel vortreflichen Werken bereichert wurde, als Quinault dramatischlyrische Stücke verfertigt hat. Und es ist gewiß, daß er dem poetischen Ungeheuer, welches man Oper nennt, eine Regelmäßigkeit und Form gab, deren sie niemand fähig geglaubt hätte. Die Mythologie und Feengeschichte, die so wohl auf dem italiänischen als französischen Theater eine beständ-

dige Quelle des Unsinns ist, erhielt unter seinen Händen Leben, Stärke und Ordnung. Medea, Arcabona, Armida, Medusa und andere Geschöpfe der Einbildungskraft gefielen selbst solchen Zuhörern, die gewohnt waren, bey den Unglücksfällen einer Phädra und Iphigenia Thränen zu vergießen, nicht so wohl aus wahrer Theilnahme, die solche Personen bewirken konnten, (die aus anderwärts angeführten Ursachen beynahe nichts ist) sondern vielmehr der Schönheit der Aufzüge wegen, die sie veranlaßten. Hauptsächlich mußte dieß der Fall in einem Lande und in einem Jahrhundert seyn, wo die Musik noch in ihrer Kindheit war, folglich noch keine Mannichfaltigkeit und Schönheit der Melodie hatte, so wie sie erst hernach in den Compositionen großer italiänischer Meister sichtbar wurde. Mehr als alles andere trug die Zierlichkeit, Genauigkeit und Deutlichkeit des Styls, das Natürliche und die Leichtigkeit der Perioden, die Mannichfaltigkeit, das Sanfte und der Wohlklang der Verse, die Feinheit der Empfindung, überhaupt alle die Eigenschaften bey, die die musikalische Poesie charakterisiren, und worin Quinault in Frankreich keinen Nebenbuhler gehabt hat, weder vor noch nach seiner Zeit. Diejenigen Leser, welche die zur Verbesserung des Geschmacks so nützlichen Vergleichungen lieben, werden es mir vielleicht Dank wissen, wenn ich ihnen eine Probe dieses in Italien fast unbekannten Dichters gebe. Ich führe daher einige Stücke in seiner eigenen Sprache an, weil ich es nicht wage, sie ins Italiänische zu übersetzen, um die mediceische

Venus nicht mit ungeweihten Händen zu betaſten. Wenn man Gedichte aus einer Sprache in die andere übertragen will, und nicht ſicher iſt, das Gefühl eines Ceſarotti oder Pope zu haben, läuft man ſtets Gefahr, die Fabel von den Pygmäen zu erneuern, welche ſich vergeblich bemüheten, die Keule des ſchlafenden Herkules von der Erde empor zu heben.

Es iſt hier die Rede vom Ausdruck jener Vermiſchung von Vorwürfen und Bitten, jenes durch Hofnung gemilderten Argwohns, jener blöden und doch kühnen Beredſamkeit, welche die Liebe denjenigen einflößt, die von weitem die Unbeſtändigkeit ihres angebeteten Gegenſtandes ſehen, und mit ſchmerzhaftſüßen Klagen ihre erſten Entzückungen wieder zurück zu rufen ſuchen. Man ſehe in den erſten Scenen der Iſis ein vortrefliches Beyſpiel hiervon, wo ſich Hierax über die Nymphe Jo beklagt:

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se ferois vers ſa ſource une route nouvelle
Plutot qu' on ne verroit votre coeùr degagé;
Voyez couler ces flots dans cette vaſte plaine;
C'eſt le meme penchant qui toujours les entraine.
Leur cours ne change point, et vous avez changé.

Jo.

Non, je vous aime encor.

Hierax.

Quelle froideur extreme!
Inconſtante, eſt-ce ainſi qu'on doit dire qu'on aime?

Jo.

C'eſt à tort, que vous m'accuſez.
Vous avez vu toujours vos rivaux mepriſés.

Hierax.

Le mal de mes rivaux n'egale point ma peine.
La douce illuſion d'une eſperance vaine
Ne les fait point tomber du faite du bonheur:
Aucun d'eux, comme moi, n'a perdu votre coeur.

Wer will die Unruhe vortreflicher und grauſamer ausdrücken, die ſich eines verliebten Herzens bemächtigen kann, nemlich die Ueberzeugung, wider willen Schuld an dem Tode ſeiner Geliebten geweſen zu ſeyn? Man leſe im fünften Akt des Atys jene Verſe, wo er ſich ſelbſt beſchuldigt, der Mörder der Sangaris geweſen zu ſeyn:

Quoi! Sangaride eſt morte! Atys eſt ſon bourreau!
Quelle vengeance, o dieux! Quel ſupplice nouveau!
Quelles horreurs ſont comparables
Aux horreurs que je ſens!
Dieux cruels, dieux impitoyables,
N'etes-vous tout-puiſſans
Que pour faire des miſerables?

Und man glaube ja nicht, daß Quinault bloß in verliebten Gegenſtänden glücklich geweſen ſey. Kein franzöſiſcher Dichter, ſelbſt den Boileau nicht ausgenommen, der ihn ſo unbillig unterdrückte, iſt ihm, wenn er gewollt hat, in der Erhabenheit und Stärke des Ausdrucks beygekommen. Man ſehe auf welche Art in der Alceſte das Chor der Gefährden des Pluto redet:

Tout mortel doit ici paroitre.
On ne peut naitre
Que pour mourir.
De cent maux le trèpas delivre;
Qui cherche a vivre
Cherche a ſouffrir.
Plaintes, cris, larmes,
Tout eſt ſans armes
Contre la mort.
Eſt-on ſage
De fuir ce paſſage!
C'eſt un orage
Qui mene au port.

Man bemerke die Grauſamkeit der Meduſa im Perſeus:

Je porte l'epouvante, et la mort en tous lieux;
Tout ſe change en rocher à mon aſpect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de ſi terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands Dieux du ciel, de la terre, et de l'onde
Du ſoin de ſe venger ſe repoſent ſur moi.
Si je perds la douceur d'etre l'amour du monde
J'ai le plaiſir nouveau d'en devenir l'effroi.

Man betrachte überdieß die Rede, welche Herkules dem Pluto hält; man merke auf den Chor, welcher in der Proſerpina den Göttern für die Niederlage der Giganten dankt; man leſe die Verſe, worin auf den Befehl Gottes die Welt erſchaffen wird; man vergleiche hernach dieſe Stellen und viele andere, welche man noch anführen könnte, mit der Ode auf die Eroberung von Namur, worin Boileau lyriſche

Größe zeigen wollte, und urtheile dann, ob es leichter sey, einen großen Mann zu tadeln, oder ihm gleich zu kommen.

Das Beyspiel des Quinault kündigte auch in Italien eine ähnliche Veränderung in der lyrisch-dramatischen Poesie an, jedoch nur in soweit, als die verschiedenen Umstände dieser Nation den verschönerten Plan des französischen Dichters annehmlich machten. Die Oper war bisher bloß zu den Vermählungsfeyerlichkeiten der Fürsten bestimmt, oder erschien nur bey öffentlichen Freudenfesten an Höfen und in großen Palläsien; jetzt fieng sie auch an, sich auf gemietheten Theatern sehen zu lassen, wo sie von Unternehmern ohne Geld, und begierig auf Gewinn, angeordnet wurde, folglich den Aufwand nicht mehr bestreiten konnte, welchen die Dekoration und das zu den fabelhaften Gegenständen schickliche Aeußere erforderte. Die Veränderung, welche hierauf mit der Musik vorgieng, indem die Sänger jetzt die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zogen, die anfänglich auf die Maschinisten gerichtet war, verursachte nun, daß sich die Musiker in höherm Preiß hielten, und daß sie unmäßige Bezahlung für ihre Mühe forderten. Hieraus entstand in der Folge die Nothwendigkeit, andere Mittel anzuwenden, um auf der einen Seite zu ersparen, was auf der andern verschwendet wurde. Diese Einrichtung, die vielleicht mehr von zufälligen Ursachen als von der bestimmten Absicht herrührte, das Melodrama zu verbessern, bedienten sich die schönen Geister Italiens, und legten Hand an die Reform

der Poesie. Kaum fieng man an, zu begreifen, daß das Wahre, das Große, das Pathetische und das Einfache die einzigen Mittel sind, aufs Herz zu wirken, als man sogleich alle Geräthschaften der Fabel, und alle Verwickelung der Begebenheiten und Wunder abschafte, die ohnehin bloß erfunden waren, um in Ermangelung der wahren Natur die Einbildungskraft zu überraschen. Sobald man gelernt hatte, die Menschen würdig reden zu lassen, wurden die Götter und Teufel vom Theater verbannt, und die Madrigalen, die Anthitesen, die verliebten Spitzfündigkeiten und andere Entstellungen des wahren Affekts bekamen nebst den Fugen, Gegegenfugen, Doppelfugen u. s. w ihren Abschied. Edle Schilderungen, starke Leidenschaften, große Charaktere aus der griechischen und römischen Geschichte (fast die beyden einzigen Nationen, welche dem Theater Gegenstände darbieten, weil sie die einzigen waren, wo man diejenigen Tugenden kannte, die von der Gesetzgebung und Philosophie gebilligt werden können,) traten an die Stelle jenes Greuels für den guten Geschmack, der nun überall herrschte, man sah, daß die Geschwindigkeit, die Bestimmtheit und das Interesse, woraus die Rührung entsteht, die Seele der musikalischen Poesie war, und daß die Langsamkeit, die Monotonie, die gelehrten Abhandlungen und die langen Episoden der Kunst ihre Wirkung benahmen, deren Hauptzweck doch eigentlich darin besteht, in den Herzen der Zuhörer alle Leidenschaften zu erregen. Die theatralischen Werke wurden daher um vieles abge-

kürzt, die gewöhnlichen fünf Akte setzte man auf drey zurück, man ließ die unnützen Prologen weg, die fast eben so viele vorläufige von der Hauptsache verschiedene Handlungen ausmachten, man kürzte die Recitative ab, und verwieß die Arien ans Ende der Scenen, wo sie vorher wider alle Vernunft überall eingeschaltet wurden. Eine genauere Kenntniß des Theaters machte es begreiflich, daß die Arie, die gleichsam das Epiphonema oder der Epilog der Leidenschaft ist, weder in den Anfang noch in die Mitte einer Scene gehört. Da die Natur keine Sprünge macht, sondern in ihren Bewegungen stets eine schickliche Fortschreitung beobachtet, so ist es nicht wahrscheinlich, daß eine Person im Anfang eines Dialogs schon in einen so hohen Grad der Leidenschaft versetzt sey, um sodann unmittelbar in den ruhigen Styl wieder zurück gehen zu können, welcher dem Recitativ angemessen ist. Dieß wäre eben so unnatürlich, als wenn ein Redner seine Rede mit dem Schluß anfangen, und das Exordium erst nachfolgen lassen wollte.

Zwey Fehler indessen, die das Melodrama mehr entstellten, als alle andern, erhielten eine ziemliche Verbesserung, nemlich die Unordnung, welche in den Veränderungen der Scene herrschte, und die Art, die Chöre einzuführen. In den vorhergehenden Zeiten fiel es keinem Dichter ein, die Decorationen vorzubereiten. Das von Horaz beschriebene Ungeheuer, welches das Gesicht eines schönen Weibes, den Hals eines Pferdes, auf dem Rücken Federn, und im übrigen die Gestalt eines Fisches hatte, war

ein wahres Sinnbild des musikalischen Theaters. Nachdem man uns den Pallast der Liebe gezeigt hatte, wurden wir zur Betrachtung eines prächtigen, nur schwach erleuchteten Grabmals geführt. Die von Tauben gezogene Venus folgte auf die beräucherten Pferde des Pluto, und der Sonnenpallast diente zu einem poetischen Vorzimmer in den Grotten des Neptun. Diesem Mißbrauch widersetzten sich die Dichter, schränkten die unmäßige Freyheit der Decorationen ein, bereiteten mit Klugheit die Begebenheiten vor, und unterwarfen die Einbildungskraft des Maschinisten und Zuschauers gewissen Regeln. Die Einheit der Scene blieb zwar demohngeachtet verbannt, so wie vorher, die, wenn sie zu strenge beobachtet wird, die Fortschritte der Kunst mehr aufhält, als befördert; aber die daher entstehende Zügellosigkeit wurde vom gesunden Verstande eingeschränkt; man schrieb dem Orte eben solche Gesetze vor, wie der Zeit, und maß den Fortgang durch die Dauer, daß heißt: so wie man der Dauer der Handlung vier und zwanzig Stunden verstattete, so verstattete man auch dem Orte diejenigen Veränderungen, die auf eine natürliche Weise im Lauf eines ganzen Tages vorfallen konnten. Alles was diese erwähnte Regel überschreitet, ist den Vorschriften der Natur und der Kunst gleich zuwider. Aus einer gleichen Ursache wurde auch die Gewohnheit abgeschaft, jeden Akt des Melodrama mit einem Chore zu beschließen. Diese Gewohnheit war mit den Veränderungen der Scene unverträglich, und bewieß die ganze Verderbenheit des Geschmacks jener

Zeiten. Man bedachte nicht, daß bey Veränderungen der Scene der Chor doch unverändert und unbeweglich blieb, folglich alsdann abgeschmackt wurde, oder daß, wenn auch der Chor mit der Scene zugleich verändert wurde, man sodann die Verwickelung des Drama so drehen mußte, um ans Ende eines jeden Akts eine Situation zu bringen, die das Daseyn des Chors nothwendig, oder wenigstens wahrscheinlich machen konnte. Man führte daher anstatt des Chors die Gewohnheit ein, die Akte mit einer Arie oder mit einem Duett zu beschliessen. Hieraus entstand ein doppelter Vortheil, nemlich: die Unwahrscheinlichkeit wurde vermieden, die sehr auffallend war, und die Schönheiten der Musik wurden genutzt, die in den Arien und Duetten weit fühlbarer sind, als in den vielen Stimmen eines Chores. Dieser wurde für einige Gelegenheiten aufgespart, wo die Wahrheit der Geschichte, die Pracht des Schauspiels, der Einzug eines siegreichen Fürsten, oder irgend ein anderer öffentlicher Vorgang die Versammlung vieler Personen an einem einzigen Orte rechtfertigen konnte. Da die Griechen diese Betrachtung nicht machten, und sich von einer alten eingewurzelten Gewohnheit hinreissen ließen, so sind ihre Trauerspiele (was auch das Vorurtheil vom Gegentheil sagen mag) mit tausend Ungereimtheiten überladen, die kaum durch die Originalschönheiten vergütet werden können, die wir nach zwanzig und mehrern Jahrhunderten in ihren dramatischen Schriften bewundern müssen.

Solche Veränderungen erhielt das Melodrama durch die Bemühungen der berühmtesten Dichter jener Zeit, von welchen ich aber nur diejenigen nenne, deren Beytrag am merklichsten war. Die genauern Untersuchungen überlasse ich denen, die auf dem Wege des Geschmacks schon weit gekommen zu seyn glauben, wenn sie uns den Geburts- und Sterbetag, die Zahl und die Titel der Werke so vieler Autoren zu sagen wissen, die das Publikum mit Recht schon seit langer Zeit vergessen hat. Carlo Maggi und Francesco Lemene schrieben einige Dramen, worin sowohl der eine als der andere neben den gezierten Schönheiten und Charakteren auch einige Regelmässigkeit und einen gewissen Geschmack erreicht hat. Eine fliessendere und musikalischere Poesie, nebst einer geschicktern Verbindung findet man in einigen von Capece. Silvio Stampiglia aus Rom, ein kaiserlicher Dichter, verfertigte ebenfalls viele, deren Inhalt meistens historisch ist. Einige Schriftsteller glauben, dieser Dichter sey der erste gewesen, welcher der Fabel des Trauerspiels einen frölichen Ausgang gegeben habe; allein die Gewohnheit, den Dramen einen frölichen Ausgang zu geben, ist in Italien so alt, als das Drama selbst. Dieß habe ich bey der Eurydice des Rinuccini gezeigt, und habe es auch in allen Stücken bestätigt gefunden, die mir aus jenem Jahrhundert in die Hände gefallen sind. Stampiglia verdient indessen immer einige Bemerkung, nicht zwar um dieses Umstandes willen, sondern weil er einer der ersten gewesen ist, die das Melodrama von der lä-

cherlichen Vermischung des ernsthaften und komischen, von den allzuverwickelten Begebenheiten, und von dem Ueberfluß der Maschinen gereinigt haben. Uebrigens ist sein Styl trocken, und alles Lebens beraubt. Dem Recitativ wußte er keinen Wohlklang zu geben, und noch weniger wußte er die Arie musikalisch zu machen. *La caduta dei Decemviri* ist unter seinen Stücken das erträglichste.. Bernadoni, ebenfalls ein kaiserlicher Poet, und Antonio Salvi aus Florenz folgten dem Beyspiel des Stampiglia damals mit einigem Beyfall; aber ihre Namen und Dramen haben bey der Nachkommenschaft keine andere Ehre genossen, als in den dicken Bänden des Quadrio die Reihe auszufüllen. Der Marchese Scipione Maffei zeigt in seiner *Ninfa fida*, daß das Talent zur tragischen Poesie von dem Talent zur musikalischen sehr verschieden sey: denn niemand sollte glauben, daß der Verfasser dieses ohne Interesse, ohne Annehmlichkeit des Styls, und ohne Geist des Theaters geschriebenen Schäferstücks der nemliche seyn könnte, der die vortrefliche Merope geschrieben hat. In den Dramen des Jacopo Martelli aus Bologna ist der Styl weitschweifig, gesucht und blumicht; aber der Verfasser zeichnet seine Charaktere gut, und hat einige geschmackvolle Arien gemacht. Eustachio Manfredi ist im Acis und im Daphnis, die ihm beyde zugeschrieben werden, weit von jener bewundernswürdigen Ausbildung des Genies entfernt, welche in seinen lyrischen Poesien, vorzüglich aber in der Canzone: *Donna negli occhi voſtri* hervorleuchtet, welche nach mei-

nem Urtheile das schönste Kleinod des neuern italiänischen Parnasses ist.

Weit mehr Verdienste und Ruhm erwarb sich Apostolo Zeno, ein Dichter aus Candia, und Geschichtschreiber von Kaiser Carl VI. Dieser Mann war ein unermüdeter und verständiger Journalist, ein fleißiger Sammler, gelehrt ohne Pedanterie, Kenner des Alterthums ohne sichs merken zu lassen, und kann mit Recht der Corneille des lyrischen Theaters genannt werden. Unter den vielen Unternehmungen, welchen er sich zum großen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Drama begriffen. Er verbannte die zügellosen, oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, womit es verdorben war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, worin er vorzüglich bewandert war, auffallende Beyspiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Feinheit und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Größe der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke, und andern ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmuck des Theaters anzuwenden. Wenn ihm eine Begebenheit große und starke Charaktere an die Hand gab, so zeichnete er sie stets glücklich, ohne sie unter einander zu verwirren. Und doch schrieb er unter andern Beschäftigungen, die meistens das poetische Genie eben nicht zu begünstigen scheinen, über sechzig Stücke. [8]) Sein Styl

8) Er hat unter dem Namen *Animoso* das Vocabulario della Crusca verfertigt, und außer vielen andern

ist correkt, und sich überall gleich; die Erfindung mannichfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet, als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet mit Ordnung fort. Vorzüglich wurden von ihm geistliche Gegenstände sehr meisterhaft, und mit einer vor ihm gänzlich unbekannten Schicklichkeit behandelt, weil die geistlichen Oratorien, die in Rom vom h. Philipp Neri erfunden, und von Francesco Balducci verbessert, damals sehr danieder lagen, und nur alltäglichen Köpfen überlassen waren. Apostolo Zeno legte Hand an, und gab ihnen jene Majestät wieder, die der Sprache der heil. Schrift angemessen ist. Sein Sissera, Tobias, Naeman, Joseph, die Prophezeihungen des Jesaias, Daniel, Davide umiliato, Gerusalemme convertita, Ezechiel nebst andern werden immer die beßten Vorstellungen bleiben, die Italien bis zu den Zeiten des Metastasio gehabt hat. Und so wie ihn sein Charakter von Natur mehr auf diese Art von Styl als auf irgend eine andere leitete, so drückt er sich auch überall darin mit gleicher Stärke aus. Man sehe, welche Größe der Empfindung er dem Sissera in den Mund legt, als er dem einzigen Abner Rettung verspricht, dem ganzen Volke Israel aber völliges Verderben droht:

A voi pace:
Al contumace
Israele

Schriften 40 Bände des Giornale dei Letterati d' Italia in Gesellschaft seines Bruders herausgegeben. Er ist erst im Nov. 1750 zu Venedig gestorben.

Guerra orribile, e crudele
Il mio braccio arrecherà.
Torri eccelse a terra andranno.
Sorgeranno
Monti d'oſſa, e di ruine:
E ſquarciate
Lacerate
Seno, e crine
Ebrea madre piangerà.

Noch größer iſt das prophetiſche Feuer, womit Daniel dem perſiſchen Volke in Gegenwart der Amyite den ſchrecklichen Zorn des Höchſten verkündigt:

Guai, Amiti, agl' imperj,
Cui Dio faccia aſſaggiar del ſuo tremendo
Furor l'amaro Calice. Beete.
Empietevi, e cadete,
Dirà il Dio d'Iſrael; nè ſia chi ſorga
Dal lampo della ſpada,
Che ſtriſciare ſu voi farà il mio sdegno.
Che ſe dove ſ'invoca
L'alto mio nome alzo la verga, e batto:
Voi ſol quaſi innocenti
Ne andrete immuni? No:
Immuni non andrete, o miscredenti,

Più di Leon feroce
Darà dall'alto
Dio la ſua voce:
E della terra
L'eſtremo lito
Del ſuo ruggito
Riſuonerà:
In ſacco, e ceneri
Grida urli, e gemiti
Date, o paſtori:
Il giorno è queſto

Nero, e funeſto,
Che ovili, e paſcoli
Vi ſtruggerà.

Die italiäniſche Bühne war noch nicht daran gewöhnt, eine ſo ernſthafte und kräftige Poeſie zu fühlen. Selbſt die muſikaliſchen Comödien, oder die komiſchen Opern wurden durch ihn verſchönert, unter welchen ſein *Don Chiſciotte* beſonders bemerkt zu werden verdient, obgleich die Charaktere darin mit zu matten Farben gemalt ſind, wenn man ihn gegen das Werk des unſterblichen Spaniers vergleicht, der der Urheber dieſer Geſchichte war.

Mit ſolchen Vorzügen iſt dieſer Dichter demohngeachtet noch weit von der Vollkommenheit entfernt. Er muß mehr ein Mann von Talent als von Genie genannt werden, und unter ſeinen und den Werken des Metaſtaſio iſt faſt ein eben ſo großer Unterſchied, als zwiſchen dem Anblick eines angenehmen und grünen Thales, welches man einmal beym ſchwachen Schimmer des Mondes, das anderemal aber an einem heitern Maymorgen von den Stralen der Sonne erleuchtet, betrachtet. Die Eile, mit welcher er arbeitete, (er brauchte oft kaum acht Tage zu einem Stücke, wie der Marcheſe Maffei im Vorbericht zum italiäniſchen Theater verſichert) verleitete ihn bisweilen, ſich einige Nachläſſigkeiten, auch im Styl, zu Schulden kommen zu laſſen. Er kannte die Geſchwindigkeit nicht hinlänglich, mit welcher das Melodrama fortſchreiten muß. Seine Scenen ſind zu lang, die Begebenheiten zu zuſammengeſetzt, und mit Zufälligkeiten zu

sehr überladen: so daß einige seiner Dramen so reich an Inhalt sind, daß man füglich zwey bis drey vollkommene Trauerspiele daraus machen könnte. Dieß mußte nothwendig sowohl in der Handlung als in der Musik Langsamkeit und Mattigkeit verursachen. Auch war sein Ohr nicht fein genug; sein Recitativ war daher etwas hart, so wie ihn auch seine Arien nicht glücken wollten. Bisweilen sind ihm einige entwischt, von welchen man glauben sollte, sie wären mit der Feinheit des Metastasio gearbeitet, wie z. B.

Dove sei tu
Robusta gioventù?
Almen potessi anch'io
Seguirti o del cor mio
Parte migliore.

Al tuo bel sen farei
Scudo di questo Core:
E a costo di mia vita
La tua difenderei,
Mio dolce amore.

Bisweilen brachte er so belebte Stellen zum Vorschein, daß man schwerlich selbst die tragische Muse des großen Corneille damit wird vergleichen können. Als ein Beyspiel sehe man in der Andromache, als Ulysses sich in die Nothwendigkeit gesetzt sieht, unter zwey vor ihn gebrachten Kindern eines zum Tode zu verdammen, und nicht weiß, welches von ihnen sein oder der Andromache Kind ist, mit welcher Kraft sich die Mutter ausdrückt, welche sich bey dieser mißlichen Wahl gegenwärtig befindet,

und die List und Grausamkeit des Ulysses vollkommen merkt:

Guarda pur: o quello o questo
E' tua prole, e sangue mio.
Tu nol sai: ma il so ben io,
Nè a te, perfido il dirò.
Chi di voi lo vuol per padre? (Zu den Kindern)
V'arrettrate? ah! voi tacendo
Sento dir: tu mi sei madre,
Nè colui mi generò.

Man vergleiche diese Situation mit der ähnlichen beym Corneille, die fast ganz die nemliche ist, und den Ausdruck des Leontino mit dem Ausdruck der Andromache, so wird man sehen, (dieß sey mit Erlaubniß des Vorurtheils gesagt,) wie weit der französische Tragiker unter dem italiänischen Dramatiker steht. Aber solche Beyspiele sind so selten, daß sie nicht hinreichend sind, ihn deswegen von den ihm beygemessenen Fehlern loszusprechen. Auch in der Wahl seiner Namen war er zu wenig vorsichtig. Orvendillo, Teuzzone, Ildegarde, Ormisda, Engelberta, Ganguir, Svanita, Lapidot, Nabot, Illel, Azanel nebst vielen andern sehr rauhen und harten Wörtern schicken sich weit besser in eine Geschichte des vandalischen Krieges, als in ein Melodrama. Ein anderer würde ihn vielleicht auch beschuldigen, daß er zu wenig leidenschaftlichen Ausdruck habe, und in der feinen Philosophie der Leidenschaften nicht sehr bewandert gewesen sey.

Mit der Poesie zugleich erhielt auch die theatralische Perspektive besondere Verbesserungen. Die

Kunst, kleinen Plätzchen ein großes und weitläuftiges Ansehen zu geben, die Geschicklichkeit und Geschwindigkeit, in einem Augenblick die Scene zu verändern, die Art, den Schein der Lichter auf eine künstliche Weise mannichfaltig zu machen, und vor allem die Erfindung der zufälligen Gesichtspunkte, oder die Art, die Scenen im Winkel zu sehen, brachte die Wissenschaft der Täuschung auf ihre höchste Stuffe. Da das große Geheimniß der schönen Künste darin besteht, die Gegenstände so darzustellen, daß ihre Eindrücke auf die Einbildungskraft noch fortdauern, wenn die Eindrücke der Sinne schon vorüber sind, damit der Zuschauer auch dann sich noch etwas vorstellen kann, wenn sein Auge nicht mehr sieht, und sein Ohr nicht mehr hört, so wurde dadurch, daß man bisweilen von den Perspektiven abgieng, die im Mittelpunkt zusammenlaufen, und gleichsam die Gränze der Sehkraft so wie der Einbildungskraft ausmachen, der geschäftigen und unruhigen Imagination derjenigen, die die Scene von weitem betrachteten, ein unermeßliches Feld eröfnet. Diese Erfindung machte Ferdinando Bibbiena aus Bologna, der sich dadurch sowohl in als ausser seinem Vaterlande einen großen Namen erwarb, und mit Recht der Paul von Verona des Theaters genannt zu werden verdient. Damals wurde die Perspektive nicht mehr angewendet, phantastische Wesen vor unsere Augen zu bringen, die mit uns außer aller Beziehung sind, sondern wirkliche Gegenstände aus der Welt vorzustellen und zu verschönern. Auch wurde damals das Drama aus

der Sclaverey befreyt, worin es die Maschinisten und Opernunternehmer gehalten hatten, und da es nun die Decoration und die Melodie nicht mehr als Herscherinnen, sondern als Begleiterinnen neben sich hatte, so erhielt es einen Glanz, den es nie von den Griechen bis auf uns, in einer langen Reihe von vielen Jahrhunderten, gehabt hat. Dennoch fehlte zur größten Vollkommenheit desselben noch der große Metastasio.

Eilftes Kapitel.

Epoche des Metastasio. Vortheile, welche er der Poesie und der italiänischen Sprache verschaft hat. Untersuchung seiner Vorzüge. Betrachtungen über seine Art die Liebe zu behandeln. Seine Fehler. Ob er das Melodrama auf den höchstmöglichen Grad von Vollkommenheit gebracht habe.

Beym Anfang dieses Kapitels fühle ich mehr als jemals die Schwierigkeit eines Unternehmens, welches ich mir vielleicht sehr unvorsichtiger Weise aufgebürdet habe. Ein unbekannter Ausländer wagt es, den Metastasio vor Gericht zu fordern? Jenen Metastasio, der der Lieblingsdichter des Jahrhunderts ist, dessen Ruhm von Cadix bis zur Ukraine, und von Copenhagen bis nach Brasilien [9]) ver-

9) Man sagt, daß durch die Veranstaltung der jetzigen Kaiserin von Rußland ein Drama von Metastasio in Pultava vorgestellt worden sey, ein Ort, der durch den Sieg, welchen Peter der Große über seinen berühmten Nebenbuhler Carl XII. erhielt, in der Geschichte des gegenwär-

breitet ist, der nicht bloß die Gelehrten, sondern auch jenes Geschlecht für sich einnimmt, von welchem oft der Beyfall so wie das ganze Schicksal der Männer abhängt? Dieß darf er mitten in Italien! In derjenigen Nation, die dem erhabenen Genie des kaiserlichen Dichters überall Altäre errichtet hat; wo seine Verse jetzt zu Sprüchwörtern geworden sind, die von jedermann gesungen werden, wie man ehemals die Verse des Homer und Euripides in Griechenland sang; wo so viele Federn berühmter Schriftsteller abgestumpft wurden, und noch jetzt abgestumpft werden, um seinen Ruhm zu verbreiten; und wo es den wenigen Ubelgesinnten so schlecht bekommen ist, die seinen glänzenden und friedlichen Ruhm auch nur im mindesten erschüttern wollten? Da ich nun dieß alles weiß, mit welchem Muthe werde ich mich bewafnen müssen, entweder unnütz zu seinem Lobe beyzutragen, oder das gefahrvolle Unternehmen zu wagen, die ehrwürdigen Lorbern zu entblättern, welche seine Statue so majestätisch schmücken? Allein solche Gedanken, die vielleicht vor dem Anfang des Werks nützlich gewesen wären, kommen nun zu spät, da schon mehr als die Mitte der Laufbahn erreicht ist. Auch würde die Schande

tigen Jahrhunderts bekannt genug ist. Bougainville erzählt auch in seinen Reisen, daß er zu San Salvadore, welches die Hauptstadt der portugiesischen Besitzungen in Amerika ist, ebenfalls die Vorstellung einer Oper des nemlichen Dichters gesehen habe, worin ein lahmer alter Priester das Orchester dirigirte, und die Mulaten Spieler und Sänger waren. Erinnert uns diese Erzehlung nicht an die Venus in der Werkstatt der Cyclopen? Anmerk. des Verf.

nicht geringer seyn, wenn ich nun die Hand von meiner Arbeit abziehen wollte, nachdem sie einmal angefangen ist, als der Gedanke vorher weise war, nicht vom Metastasio reden zu wollen. Ohne daher mein Urtheil für wichtig zu halten, lasse ich dem Leser seine volle Freyheit, davon zu denken, was und wie er will, und verfolge meine Betrachtungen über diesen Punkt, mit eben der Aufrichtigkeit und Unpartheylichkeit, welche ich bisher bey den andern Gegenständen bewiesen zu haben glaube.

Um die besonderen Vorzüge dieses Dichters desto besser kennen zu lernen, und Gründe des allgemeinen Vergnügens anzuführen, das seine Werke erregt haben, darf man sich nicht bey allgemeinen Bemerkungen aufhalten, die auf jedermann angewendet werden können, sondern muß die Mittel einzeln untersuchen, wodurch er sich zum einzigen musikalischen Dichter, und zum Vergnügen aller gebildeten Personen gemacht hat. Dieß ist, nach meiner Meynung, die einzige Art, die Beurtheilung eines grossen Schriftstellers nützlich und lehrreich zu machen, wenn man nicht nur die Geschichte seiner Gedanken erzählt, sondern auch zugleich die Wege anzeigt, die er betreten hat, damit ein jeder, der ihn nachzuahmen denkt, Nutzen aus seinen Irrthümern und Entdeckungen ziehen kann. Da aber Metastasio für die Musik dichtete, so würde es eine Ungerechtigkeit seyn, ihn nach andern als solchen Grundsätzen beurtheilen zu wollen, die dieser Gattung von Gedichten eigen sind, eben so wie man dem Virgil großes Unrecht thun würde, wenn man, anstatt seine Ae-

neis nach den Gesetzen des epischen Gedichtes zu untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Historiker und Redner fordern wollte. In der Voraussetzung, daß der Leser das, was im ersten Kapitel dieses Werks von den Gesetzen, welche das Melodrama von andern theatralischen Werken unterscheidet, gesagt ist, noch nicht vergessen haben wird, werde ich daher nun einzeln von dem Styl, von der Verwickelung, von der Philosophie und vom Affekt handeln, die in den Schriften des Zöglings des Gravina so hervorragend sind. Von demjenigen, was zu den Sitten und Gewohnheiten seiner Personen gehört, werde ich nur gelegentlich reden, nicht weil ich es nicht für nützlich und nothwendig halte, daß ein vollkommener dramatischer Dichter auch darauf sehe, auch nicht weil ich glaube, daß Metastasio diesen Punkt mehr als andere vernachlässigt habe, sondern weil ich mich auf diejenige Kürze einschränken muß, welche meine Methode erfordert, ich also eine Materie nur obenhin behandeln kann, die eine lange und umständliche Untersuchung erfordern würde, wenn sie in ihr volles Licht gesetzt werden sollte. Um so mehr, da ein solcher Wunsch schon vollkommen durch die den dramatischen Werken dieses Dichters vorgesetzte Dissertation von Riniero de' Calsabigi erfüllt ist, die man keines andern Fehlers beschuldigen kann, als desjenigen, den man schon einem griechischen Maler vorwarf. Dieser sollte nemlich ein Gemälde von dem macedonischen König Antigonus verfertigen, der nur ein Auge hatte, und malte ihn bloß von einer einzigen

Seite so vortreflich, daß die Zuschauer, welche sein Gemälde betrachteten, über die meisterhafte Aehnlichkeit erstaunten, ohne den Fehler des Originals zu bemerken.

Wir machen den Anfang mit dem Styl, dessen erster Vorzug in einer Art des Ausdrucks zu bestehen scheint, worin auf eine glückliche Weise, wie man nicht leicht ein Beyspiel bey andern Dichtern findet, das concise mit der Deutlichkeit, die Geschwindigkeit mit Geschmeidigkeit, Gleichheit mit der Mannichfaltigkeit, und das musikalische mit dem malerischen vereinigt ist. Alles darin ist leicht, alles frey; es scheint fast, als wenn sich die Wörter von selbst eingefunden hätten, um einen Platz auf solche Weise einzunehmen, wie sie ihn nach seinen Absichten einnehmen sollten. Keiner wußte die italiänische Sprache besser als er nach der Natur der Musik zu formen. Bald gab er den Perioden im Recitativ einen Schwung; bald warf er diejenigen Wörter weg, welche zu lang sind, oder einen zu unbequemen und anhaltenden Ton haben, als daß sie zum Gesang geschickt seyn konnten; bald bediente er sich der Abkürzungen, und solcher Wörter, die mit einem accentuirten Vocal endigen, wie *ardì*, *piegò*, *sarà*, welches zum fliessenden des Ausdrucks sehr viel beyträgt; bald mischte er sieben- und eilfsilbige Verse unter einander, um den Perioden die Mannichfaltigkeit zu geben, die sich mit Wohlklang des Zwischenraums, und mit der bequemen Zeit zum Athemholen des Sängers verbinden läßt; bald brach er die Verse in der Mitte ab, um die Perioden

zu verkürzen, und das Ende oder den Fall derselben desto angenehmer zu machen; bald bediente er sich bescheiden, jedoch ohne ein bestimmtes Gesetz, des Reims, um so wohl dem Ohr zu gefallen, als eine allzugroße Eintönigkeit zu vermeiden; und endlich machte er mit einer besondern Geschicklichkeit Gebrauch von den verschiedenen Metris zum Ausdruck der mannichfaltigen Leidenschaften, indem er sich der kurzen Verse in solchen Empfindungen bediente, worin Mattigkeit herrscht, oder wo die ohnmächtige Seele nicht Stärke genug hat, ihre Empfindung zu endigen. Von dieser Art sind folgende:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Purche si possa dir:
Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
Un'alma allor si fa,
Un'alma, che non ha
Che un sol desio.

Der vollen, geschwinden und flüchtigen, wo Muth auszudrücken ist:

Fiamma ignota nell'alma mi scende;
Sento il Nume: m' ispira, m'accende,
Di me stessa mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
Pallid' ombre compagne di morte,
Già vi guardo, ma senza terror.

und so weiter. Niemand wußte besser als er, den Geist der griechischen Dichter auf die italiänischen Gedichte zu übertragen, selbst den Chiabrera nicht ausgenommen, der wirklich ein großer Mann war,

aber in seiner Nachahmung den wahren philosophischen Geist nicht hatte. Alle seine Vorgänger glaubten schon neue Pindare zu seyn, wenn sie ein unregelmäßiges Lied gemacht, es in Strophen, Antistrophen und Epoden eingetheilt, und mit *auro-crinito, chiom- acquose, ombri lucente*, und andern anderthalbfüßigen Wörtern angefüllt hatten, es mochte übrigens noch so leer an wahrem pindarischen Geist, ohne Costume, ohne griechischen Charakter, und vor allem ohne Sangbarkeit seyn, ob man gleich weiß, daß die griechischen Lieder nie ohne Gesang und Instrumentalbegleitung waren. Das nemliche gilt auch von den so beliebten anakreontischen Liedern, die dem Geschmack ihres Urhebers eben so angemessen sind, als die lächerlichen Systeme der Philosophen der Natur. Wer hingegen nur ein wenig Empfindung und keinen pedantischen Geschmack hat, wird augenblicklich die wahre griechische Natur in folgendem vortreflichen Hymnus von Metastasio erkennen:

Del forte Licida
Nome maggior
D'Alfeo sul margine
Mai non suonò.

Sudor più nobile
Del suo sudor
L'arena Olimpica
Mai non bagnò.

L'arti ha di Pallade,
L'ali ha d'Amor
Di Apollo, e d'Ercole
L'ardir mostrò.

No, tanto merito
Tanto valor
L'ombra de'ſecoli
Coprir non può.

ſo wie nicht weniger in dem folgenden Gedicht aus dem Achille in Sciro, die eigene Art des berühmten Sängers des Bathyll:

Se un'alma annodi,
Se un core accendi,
Che non pretendi
Tiranno Amor?
Vuoi, che al potere
Delle tue frodi
Ceda il ſapere,
Ceda il valor.
Se in bianche piume
De' Numi il Nume
Canori accenti
Spiegò talor;
Se fra gli armenti
Muggì negletto,
Fu ſolo effetto
Del tuo rigor.
De'tuoi ſeguaci
Se a far ſi viene
Sempre in tormenti
Si trova un cor.
E vuoi, che baci
Le ſue catene,
Che ſia contento
Nel ſuo dolor.
Se un core annodi,
Se un alma accendi,
Che non pretendi
Tiranno Amor?

Scheint es nicht, als wenn ſeine Muſe die Taube der Venus ſey, die ihren Durſt aus dem Becher Anakreons löſcht?

Mit nicht geringerm Glück hat er die erhabenen Schönheiten der hebräiſchen Poeſie in ſeine Sprache übertragen, wie man aus dem Geſang der Judith im befreyten Betulien ſehen kann; nur wenige Dichter haben es vermocht, die Allmacht des Gottes der Heerſcharen mit ſo großen und ſtarken Zügen zu malen:

Lodi al gran Dio, che oppreſſe
Gli empj nemici ſuoi:
Che combattè per noi,
Che trionfò coſì.

Venne l'Aſſiro intorno
Colle Falangi Perſe:
Le Valli ricoperſe,
I fiumi inaridì.
Parve oſcurato il giorno
Parve con quel crudele
Al timido Iſraele
Giunto l'eſtremo dì.
Fiamme, catene, e morte
Ne minaciò feroce:
Alla terribil voce
Betulia impallidì.
Ma inaſpettata ſorte
Lo eſtinſe in un momento,
E come nebbia al vento
Tanto furor ſparì.
Diſperſi, abbandonati
I barbari fuggiro.
Si ſpaventò l'Aſſiro,
Il Medo inorridì.

Ne fur Giganti usati
Ad assalir le stelle,
Fu donna sola, e imbelle
Quella, che gli atterrì.

Hierbey ist die Kunst des Dichters zu bemerken, mit welcher er von der orientalischen Poesie alles nahm, was sie prächtiges hatte, sich hingegen der Phrasen enthielt, die zwar im hebräischen Original als Eigenheiten dieser Sprache vortreflich sind, in der italiänischen aber vielleicht Schwulst verursacht haben würden.

Keiner hat die Natur der musikalischen Oper besser gekannt als er. Er wendete den lyrischen Styl aufs Drama so an, daß weder die Schönheiten des einen der Täuschung des andern schadeten, noch das natürliche des dramatischen dem malerischen des lyrischen zuwider war. Man bemerke, wie mäßig er sich des blumigten Styls in den Erzehlungen und Gemälden bedient, und ihn gänzlich verläßt, wo die Leidenschaft redet, oder wo Rathschläge und Sentenzen es erfordern; wie er so selten oder nie Vergleichungen im Recitativ anbringt, und sie auf die Arietten verspart, wo die Musik Wärme und Bild verlangt; wie sie meistens mit der Scene so verbunden sind, daß der Zuhörer vom Dichter schon dazu vorbereitet ist, ehe er sie hört, und schon vorhersieht, welches Gleichniß kommen muß; dieß würde nicht geschehen können, wenn sie keine Beziehung auf die wirkliche Situation der handelnden Personen hätten; wie sie endlich alle mit einer Genauigkeit, Mannichfaltigkeit und hinreissenden

Schönheit hervorkommen. Will man die gewandte Geſchmeidigkeit des Ovid? Hier iſt ſie:

L'onda dal mar diviſa
Bagna la valle, e il monte:
Va paſſaggiera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora ſempre e geme
Finchè non torna al mar.
Al mar dov'ella nacque,
Dove acquiſtò gli umori,
Dove da i lunghi errori
Spera di ripoſar.

Oder die feine und edele Zierlichkeit des Virgil? Hier iſt ſie:

Rondinella, cui rapita
Fu la dolce ſua compagna,
Vola incerta, va ſmarrita
Dalla ſelva alla compagna,
E ſi lagna
Intorno al nido
Dell'infido
Cacciator.

Chiare fonti, apriche rive
Più non cerca, al dì ſ'invola
Sempre ſola,
E finchè vive
Si rammenta il primo amor.

Oder gefällt uns das Feuer Homers? Man fühle es in folgenden poetiſchen Strophen:

Talor ſe il vento freme
Chiuſo negli antri cupi
Dalle radici estreme
Vedi ondeggiar le rupi

E le ſmarrite belve
Le ſelve
Abbandonar.
Se poi dalla montagna
Eſce dai varchi ignoti,
O va per la campagna
Struggendo i campi interi,
O diſſipando i voti
De' pallidi nocchieri
Per l'agitato mar.

Oder findet man den Eifer Lucans angenehmer, jedoch ohne ſeine Unregelmäßigkeiten? Ulyſſes giebt uns im Achille in Sciro ein Beyſpiel.

Del terreno nel concavo ſeno
Vaſto incendio ſe bolle riſtretto,
A diſpetto del carcere indegno
Con più ſdegno gran ſtrada ſi fà.
Fugge allora, ma in tanto che fugge
Crolla, abbatte, ſovverte, diſtrugge
Piani, monte, foreſte, e città.

In dieſen Beyſpielen, ſo wie überhaupt in allen Poeſien des Metaſtaſio iſt die Geſchicklichkeit merkwürdig, mit welcher er ſeinen Verſen jenen Grad des Wohlklangs zu geben wußte, der ſie zur Vereinigung mit der muſikaliſchen Melodie geſchickt macht, ohne ſie jedoch allzu tönend zu machen, wie gewöhnlich die Verſe unſangbarer Gedichte ſind. Das Sanfte des Styls, eine gewiſſe Weichlichkeit ſo wohl im Ausdruck als in den Bildern, ein leichter Rhythmus, alles dieſes vereinigt mit einer glücklichen Miſchung der Töne in der Ordnung und im Zuſammenhang der Sylben, ſind alſo die Eigenſchaften, welche zur muſikaliſchen Poeſie erfordert

werden, so wie sie auch genau diejenigen sind, welche den Styl des Metastasio charakterisiren.

Was die Verwickelung und Auswahl seiner Gegenstände betrift, so hat er hierin vortrefliche Veränderungen im musikalischen Drama angebracht. Man glaubte vorher, diese Dichtungsart sey ganz für die Fabel bestimmt, und der gesunde Verstand müsse daraus verbannt bleiben. Stampiglia, Zeno, vor allen aber Metastasio haben diese gewöhnliche Meynung widerlegt, und gezeigt, daß die Oper aller Regelmäßigkeit fähig sey, und daß die historischen Gegenstände, ohne die Annehmlichkeit zu vermindern, sie vielmehr dauerhafter machen, als sie ohne sie seyn würde. Sie enthält also nun nicht mehr den Unsinn der alten Mythologie, sondern diejenige Wahrheit und Klugheit, die nothwendig zum Wesen des Drama gehört. Metastasio hat sie dem Trauerspiel näher gebracht, und dadurch der Philosophe keinen kleinen Sieg über die Imagination und über das Vorurtheil verschaft. Man bemerke die Ungezwungenheit des Dichters in der Vorstellung der Begebenheiten. Ein einziger Vers, ein einziges Wort sogar ist ihm bisweilen hinreichend, uns alles begreiflich zu machen. Man bemerke die Kunst, mit welcher er die Zuschauer im Anfang mit demjenigen bekannt macht, was sie nothwendig wissen müssen, indem er vergangene und gegenwärtige Umstände so darstellt, daß dadurch die künftigen ohne Verwirrung oder Täuschung, sondern vielmehr auf eine leichte Art vorbereitet werden. Die erste Scene im Themistokles

und im Artaxerxes sind in dieser Art zwey Meisterstücke von theatralischer Klugheit. Man bemerke, wie er stets zur Entwickelung eilt, und sich bey den mannichfaltigen Umständen nur so viel und nicht mehr aufhält, als zur Erreichung eines solchen Zwecks nöthig ist. Man bemerke auch seine bewundernswürdige Kürze und Genauigkeit in den Dialogen, wo es erforderlich ist, eine Eigenschaft, die zur Schönheit solcher Scenen sehr viel beyträgt, nicht bloß weil dadurch die langen Geschwätze der Tragiker aus dem funfzehenten Jahrhundert, und die eiteln Zierrathen der neuern Franzosen vermieden werden, sondern auch weil die Aufmerksamkeit der Zuhörer mehr gespannt, ihr Interesse durch den geschwinden Fortgang der Begebenheiten mehr belebt, die Musik zusammenhängender, folglich auch kräftiger, und die ganze Scene durch Einmischung mehrerer Handlung lebendiger wird. Diese Handlung, welche die Seele des Theaters ist, ist es auch einzig und allein, die viele Werke dauerhaft gemacht hat, deren Verse übrigens sehr lächerlich sind.

Die Philosophie ist ebenfalls eine wichtige Eigenschaft unsers Dichters. Nicht jene raubichte Philosophie, die mit einer gelehrten und stolzen Unwissenheit bey so vielen den Verlust des schlichten Menschenverstandes ersetzt, nicht jene dunkele und unvernünftige Sprache, deren man sich damals in den Schulen bediente, die anstatt den Verstand aufzuklären, ihn vielmehr in den Traum einer sophistischen Dummheit wiegte, sondern jene göttliche, welche ganz mit dem Geist der Pythagoräer in alle

Kräfte des menschlichen Verstandes bringt, welche es nicht verschmäht, sich mit dem Zauber der Beredsamkeit, oder mit den Annehmlichkeiten der Harmonie zu schmücken, um der Wahrheit eine desto angenehmere Wirkung auf die Herzen zu verschaffen. Welcher dramatische Dichter hat dieß besser erreicht, als Metastasio? Wenn man die Moral, oder denjenigen Theil der Philosophie betrachtet, welcher die Pflichten des Menschen untersucht und bestätigt, die einzige Wissenschaft unter allen, die der Betrachtung werth und der elenden und geplagten Menschheit nützlich ist, die einzige, welche verdient, die Seele eines denkenden Wesens zu beschäftigen, wer hat sich verdienter um sie gemacht als er? Wer hat die Tugend mit liebenswürdigern Farben geschildert, herrlichere Beyspiele zu unserer Nachahmung aufgestellt, wichtigere Maximen in seinen Werken hie und da eingestreut und unser Herz auf eine unwiderstehlichere Art geneigt gemacht, sie anzunehmen? Giebt es auf dem alten und neuen Theater einen Charakter, der an Interesse dem Charakter des Titus gleich kommt? Ist er nicht das Vergnügen der Menschheit eben so in seinen Schriften, wie er es schon auf dem Throne war? Erscheint er nicht als ein wahrer Vater seiner Untergebenen, als ein Muster bürgerlicher Könige, kurz als ein Mensch, der (wie jemand vom Trajan sagt,) [10]) dazu geboren war, die menschliche Natur zu ehren, und die göttliche zu repräsentiren? Fühlen sich die Lobredner der

10) Der Verfasser der Considerations sur la grandeur et la decadence de l'empire romain.

Freiheit (dieß erhabene Gespenst großer Seelen,) nicht zum Heroismus hingerissen, wenn sie seinen Regulus und seinen Cato sehen? Und welche Achtung für das menschliche Geschlecht zeigen nicht sein Siroe, Timante, Svenvango, Ezio, Arbace und Megacle? Ist es nicht eine Freude ein Mensch zu seyn, wenn man weiß, daß auch Themistokles einer war? Wird nicht ein jeder von Bewunderung und Erstaunen ergriffen, der die Erhabenheit der Denkungsart bemerkt, welche ihm der Dichter in einer der bedenklichsten Lagen, die einem Helden nur immer vorkommen können, in den Mund legt? Athen hatte ihn auf eine schändliche Weise aus seinen Mauern verbannt. Athen verfolgte ihn überall, wollte ihn auf alle Art, entweder todt oder lebendig in seine Hände haben, und schickte einen eigenen Abgesandten an den Xerxes, um ihn heraus zu fordern. Allein Xerxes, anstatt ihnen zu willfahren, versammelte ein mächtiges Kriegsheer gegen die Athenienser und übertrug dem Themistokles die Befehlshaberstelle über dasselbe. Dieser konnte sich nun an seinem Vaterlande rächen, und wurde sowohl durch die Wohlthaten des Xerxes als durch die unumgängliche Nothwendigkeit beynahe dazu gezwungen. Aber er weigerte sich, die Befehlshaberstelle anzunehmen, setzte sich der unversöhnlichen Rache des persischen Monarchen aus, zieht sich den Vorwurf einer Unbesonnenheit und Undankbarkeit zu, um an seiner Vaterstadt nicht zum Verräther zu werden. Xerxes fragte ihn unwillig, was

er denn an dieſer Stadt ſo ſehr liebe? Auf dieſe Frage antwortet er:

Tutto o Signor: le ceneri degli Avi,
Le ſacre leggi, i tutelari Numi:
La favella, i coſtumi:
Il ſudor, che mi coſta:
Lo ſplendor, che ne traſſi:
L'aria, i tronchi, i terren, le mura, i ſaſſi.

In dieſen Worten ſcheint er mir ſo groß, der Heroiſmus ſteigt auf einen ſo hohen Grad, daß, wenn es unter uns einen poetiſchen Oſtracismus gäbe, wie bey den Griechen ein politiſcher gebräuchlich war, der Themiſtokles des Metaſtaſio Gefahr liefe, aufs neue aus den Gränzen der Poeſie verbannt zu werden, nicht anders, als es der athenienſiſche Themiſtokles aus der Herrſchaft der Republik wurde. In ſeinen Werken beſtätigt ſich der Gedanke des Plato: daß wenn die Tugend nackend geſehen werden könnte, das ganze Menſchengeſchlecht davon bezaubert werden würde. Und wenn Metaſtaſio auch tauſend anderer Vorzüge beraubt wäre, ſo würde dieſer allein ſchon hinreichen, ihn zum Vergnügen aller edeln und gefühlvollen Herzen zu machen. Die über den Anblick des glücklichen Laſters unwillige Einbildungskraft des tugendhaften Mannes, ermüdet in einer Welt herum zu irren, wo ſie nichts als Unterdrücker und Unterdrückte gewahr wird, wo ſie über die Verläumdungen erſchrickt, denen ſtets die Unſchuld unterworfen iſt; ſie findet Langeweile in dem Umgange mit dem Menſchen, der ihr gewöhnlich ſchwach, bösartig, klein oder viehiſch

vorkommt, und flüchtet zu den Schriften dieses liebenswürdigen Dichters wie zu einer eingebildeten Welt, um sich zu trösten, und für die erduldete Langeweile schadlos zu halten. Hier genießt sie einen weniger stürmischen Himmel, hier athmet sie eine Luft, die ihrer würdiger ist, hier geht sie mit Menschen um, welche der Gottheit Ehre machen; aus ihren Augen blitzt daher der ursprüngliche Glanz des Großen und Schönen, zum Beweiß ihres himmlischen Ursprungs.

Man betrachte, wie natürlich und ungezwungen seine Sentenzen sind, gegen die des Seneca, der ein nur eben aus der Schule gekommener Knabe zu seyn scheint, oder gegen die der neuern Franzosen, welche in allen Scenen irgend einen Gegenstand nach einer geschmacklosen Metaphysik hin und her zerren. Hierzu hat das Beyspiel des Voltaire nicht wenig beygetragen, ob man gleich in seinem Theater für diesen Fehler durch andere herrliche Schönheiten hinlänglich entschädigt wird. Die Sentenzen des Metastasio im Gegentheil sind stets schicklich, stets von den Umständen, oder von der Leidenschaft abgezogen. Bisweilen zog er vom Ganzen des Drama einen Schluß ab, wie z. B. am Ende des Artaxerxes:

Della vita nel dubbio cammino
Si smarrisce l'umano pensier;
L'innocenza è quell'astro divino,
Che rischiara fra l'ombre il sentier.

Bisweilen bestehen sie aus einer Reihe von Betrachtungen, die sich durch den höchsten Grad von

Schmerz einer Person von selbst darbieten. So ist es z. B. sehr natürlich, daß Timanthes, der eben bereit ist zu sterben, ausbricht:

Perchè bramar la vita? e qual piacere
In lei si trova? Ogni fortuna è pena,
E' miseria ogni età: Tremiam fanciulli
D'un guardo al minacciar: Siam giuoco adulti
Di fortuna, e d'amor: Gemiam canuti
Sotto il peso degli anni. Or ne trafigge
La brama di ottenere: or ne tormenta
Di perdere il timore. Eterna guerra
Hanno i rei con se stessi: i giusti l'hanno
Coll'invidia, e la frode: Ombre, delirj,
Sogni, follie son nostre cure, e quando
Il vergognoso errore
A scoprir s'incomincia, allor si muore.

Könnte dieß mit der reichen Beredsamkeit des Cicero selbst in einer ausführlichen Rede besser gesagt werden? An andern Stellen bestehen sie aus kurzen unterrichtenden Gedanken, wie z. B.

Soglion le cure lievi esser loquaci,
Ma stupide le grandi.

Dieß ist ganz dem Seneca nachgeahmt:

Cure leves loquuntur, ingentes stupent.

Aber man bemerke, auf welche Weise der Dichter solche allgemeine Maximen auf einzelne Fälle anwendet; hierin besteht die wahre Philosophie des Schmerzes, der sich nur selten durch Theoremen ausdrückt, hauptsächlich wenn er plötzlich und lebhaft ist. So wird in dem angeführten Beyspiel durch das Wort *sogliono* die Sentez passender und natürlicher, als sie beym Seneca ist, wo sie durch

die Allgemeinheit das Ansehen eines scholastischen Denkspruchs hat. Man bemerke auch, mit was für einer unvergleichlichen poetischen Schönheit er die abgezogensten Gegenstände der Philosophie schmückt; wie unter seinen Händen die trockensten Dinge belebt werden, und wie er durch den Zauber seiner Muse die Fabel von der Armida bestätigt, welche die Wüsten in Gärten verwandelte.

Unter erleuchteten Kritikern wird darüber gestritten, ob überhaupt metaphysische Gegenstände poetisch behandelt werden können, weil es eine große Schwierigkeit ist, die Präcision mit der Deutlichkeit, die Kette der Ideen mit den Zierrathen des Styls, und das Ernsthafte der Vernunft mit dem Freyen des poetischen Colorits zu vereinigen. Ein berühmter französischer Schriftsteller, der in die Philosophie der schönen Künste sehr tief eingedrungen ist, [11]) hat dem Alexander Pope einen Vorwurf darüber gemacht, daß er eine so speculative und abstrakte Materie zum Gegenstand seiner Briefe über den Menschen gewählt habe; es schien ihm, der englische Dichter hätte weißlicher gehandelt, und besser für seinen Ruhm gesorgt, wenn er nie die Sichel zu einer solchen Erndte angesetzt hätte. [12]) Nichts destowenger hat Metastasio gezeigt, daß kein Gegenstand ausser den Gränzen der poetischen Nachahmung liegt. Man sollte fast sagen, sein Genius sey die

11) Marmontel in seiner Poetik, B. 2.

12) — — — — Et quae
Desperes tractata nitescere posse, relinquas.
Horat. ars poet.

Göttin Chloris der Griechen, welche durch die Luft flog, und überall eine Menge Rosen ausstreuete. Was giebt es für einen tiefern und ernsthaftern Gegenstand, als die Beweise vom Daseyn Gottes? Welcher ist wahrer und zugleich der zügellosen Freyheit der Imagination mehr zuwider? Dennoch hat sich Metastasio mit einem bewundernswürdigen Glück herausgeholfen. Der Dialog zwischen einem Rechtgläubigen und einem Heyden ist aus dem befreyten Betulien genommen:

Achiorre. Ma non ti basta
Ch'io veneri il tuo Dio?
Ozia. No. Confessarlo
Unico per essenza
Debbe ciascuno, ed adorarlo solo.
Ach. Ma chi solo l'afferma?
Oz. Il venerato
Consenso d'ogni età: degli avi nostri
La fida autorità. L'istesso Dio,
Di cui tu predicasti
I prodigj, il poter: che di sua bocca
La palesò: che quando
Se medesmo descrisse,
Disse: *Jo son quel che sono*: e tutto disse.
Ach. L'autorità de'tuoi produci in vano
Con me nemico.
Oz. E ben. Con te nemico
L'autorità non vaglia. Uom però sei,
La ragion ti convinca. A me rispondi
Con animo tranquillo. Il ver si cerchi
Non la vittoria.
Ach. Jo già t'ascolto.
Oz. Or dimmi.
Credi, Achior, che possa . . .

Coſa alcuna prodursi
Senza la ſua cagion?

Ach. No.

Oz. D'una in altra
Paſſando col penſier, non ti riduci
Qualche cagione a confeſſar, da cui
Tutte dipendan l'altre?

Ach. E ciò dimoſtra,
Che v'è Dio; non ch'è ſolo. Eſſer non ponno
Queſte prime cagioni i noſtri Dei?

Oz. Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculti da voi?

Ach. Ma ſe que'marmi a' ſaggi
Foſſer ſimboli ſol delle immortali
Eſſenze creatrici; ancor direſti,
Che i miei Dei non ſon Dei!

Oz. Sì, perchè molti.

Ach. Jo ripugnanza alcuna
Nel numero non veggo,

Oz. Eccola; un Dio
Concepir non poſſ'io,
Se perfetto non è.

Ach. Giuſto è il concetto.

Oz. Quando diſſi perfetto
Diſſi infinito ancor.

Ach. L'un l'altro include;
Non ſi dà chi l'ignori.

Oz. Ma l'eſſenze, che adori,
Se ſon più ſon diſtinte, e ſe diſtinte
Han confini tra lor. Dir dunque dei
Che ha confin l'infinito, o non ſon Dei.

Ach. Da queſti lacci in cui
M'implica il tuo parlar (cedaſi al vero)
Diſciogliermi non ſo. Ma non per queſte
Perſuaſo ſon io. D'arte ti cedo,
Non di ragione. E abandonnar non voglio

Gli Dei, che adoro e vedo,
Per un Dio che non posso
Nè pure immaginar.
Oz. S'egli capisse
Nel nostro immaginar, Dio non' sarebbe.
Chi potrà figurarlo? Egli di parti
Come il corpo non costa: Egli in affetti,
Come le anime nostre,
Non è distinto: ei non soggiace a forma,
Come tutto il creato: e se gli assegni
Parti, affetti, figura, il circonscrivi,
Perfezion gli togli.
Ach. E quando il chiami
Tu stesso e buono, e grande,
Nol circoscrivi allor?
Oz. No: buono il credo.
Ma senza qualità. Grande, ma senza
Quantità, nè misura. Ognor presente,
Senza sito, o confine: e se in tal guisa
Qual sia, non spiego, almen di lui non formo
Un'idea, che l'oltraggi.
Ach. E' dunque vano
Lo sperar di vederlo. *Oz.* Un dì potresti
Meglio fissarti in lui: ma puoi fra tanto
Vederlo ovunque vuoi.
Ach. Vederlo? E come?
S'immaginar nol so?
Oz. Come nel sole
A fissar le pupille in vano aspiri,
E pur sempre, e per tutto il Sol rimiri:
Se Dio veder tu vuoi
Guardalo in ogni oggetto:
Cercalo nel tuo petto
Lo troverai con te.
E, se dov'ei dimora
Non intendesti, ancora,

Confondimi, se puoi,
Dimmi dov'ei non é. 13)

Ich weiß nicht, ob genau erwogen, in den Werken des Samuel Clarke und Nieuwentydt, welche beyde für die gründlichsten Philosophen in dieser Materie gehalten werden, mehr enthalten ist, als der Dichter mit so vieler Genauigkeit und Deutlichkeit hier gesagt hat. Das nemliche muß man auch von seinen Vertheidigungen der Vorsehung sagen, die in der Astrea placata eingerückt sind, von den Anklagen und Entschuldigungen der Leidenschaften, von der Apologie der Selbstliebe, der Dichtkunst, der theatralischen Kunst, und von tausend andern Punkten mehr, die aus der philosophischen Moral genommen, und in seinen Dramen hier und da zerstreut sind. Kurz, Metastasio ist ohne Zweifel (Petrarch mag es mir verzeihen) der erste philosophische Dichter seiner Nation.

Nicht weniger hat ihm die theatralische Decorationskunst große Verbindlichkeiten. Dieser bisher fast von allen Lesern des Metastasio übersehene Vorzug verdiente eine besondere Untersuchung, um zu zeigen, mit welcher Geschicklichkeit er einen so interessanten Zweig des Melodrama zu behandeln wußte. Der Mann von Geschmack würde mit Bewunderung die Fruchtbarkeit in der Erfindung schicklicher Orte für die Scene bemerken, die meisterhafte Veränderung localer Situationen, die Feinheit, womit er nur die auszuwählen weiß, welche den Zuschauer ergötzen können, der stets angenehme nie wi-

13) Zweyter Theil, erste Scene.

derstrebende Contrast, welchen er zwischen die Scenen bringt, die große und mannichfaltige Gelehrsamkeit, welche er in der Geographie, in den Gebräuchen, Landesprodukten, in den Kleidertrachten eines jeden Landes, kurz in allen solchen Dingen zeigt, die das theatralische Schauspiel prächtig und glänzend machen können. Der Decorator würde das Feld kennen lernen, welches seine Phantasie bey dramatischen Erfindungen durchlaufen kann, ohne die Rechte der gesunden Vernunft zu verletzen, er würde im Plan aller seiner Werke das geheime, aber stets vorhandene Verhältniß finden, welches zwischen der Musik und der Perspektive, oder welches einerley ist, zwischen Auge und Ohr statt finden muß, er würde sehen, wie viel Mühe ihm der Dichter erspart, welche Menge von Mitteln er ihm angezeigt hat, die Täuschung vorzubereiten, zu unterhalten und zu verstärken, wie viele nur gleichsam hingeworfene Erfindungen, was für Blicke eines Malergenies er ihm sowohl in den Veränderungen der Scene, als in den angenehmen Gemälden darbietet, die man überall in seinen Werken findet.

Sammete fällt wüthend über die königlichen Wachen her, und entfernt sich, indem er einige verfolgt, zur Linken. Unterdessen erblickt man einige Schiffe und Schiffer, die unter häufigen Blitzen, Donnerschlägen und dem Toben des Meeres von den Wellen herumgeworfen und von den Winden an einander gestoßen werden, so daß sie zum Theil untergehen. Hierauf folgt an der Küste und am Hafen unter dem Getöse einer rau-

schenden Sinfonie ein hartnäckiges Gefecht zwischen der Flotte des Sammete und den königlichen Wachen, welche endlich als Ueberwinder die Scene verlassen. Gegen das Ende des Treffens hört die Wuth des Sturms allmählig auf, der Himmel erheitert sich, und es erscheint ein Regenbogen.

Dieß ist ein Gemälde des Le Brun in der Gallerie der Nitteti.

Edonide führt den Alcid beyseite, um bey ihr zu sitzen: und hier verändert sich auf ihrem Wink augenblicklich die dunkele und wilde Scene in eine angenehme und lachende Wohnung des Vergnügens. Sie besteht aus zerstreuten Gebäuden, grünen Plätzen, fremden Früchten, und seltenen Blumen. Die Aussicht wird durch die Schatten junger Büsche mannichfaltig verändert, oder durch verschiedene Wasser überall belebt, die entweder, in Becken eingeschlossen, scherzen, oder sich durch die Steine der bemoosten Grotten schlängeln, und auf die Wiesen fließen. Der Aufenthalt ist mit zahlreichen Schaaren von Genien und Nymphen bevölkert, die im Gefolge der Göttin des Vergnügens sind, und mit Gesang und Tanz nicht nur ihre Zufriedenheit mit ihrem glücklichen Zustand, sondern auch die mannichfaltigkeit ihrer angenehmen Beschäftigungen ausdrücken, womit sie sich unterhalten.

Dieß Gemälde aus Alcide al Bivio ist eines Albano würdig. Man muß überhaupt die große Beurtheilungskraft des Metastasio bewundern, wo-

mit er gerade nur solche Scenen vor die Augen bringt, welche von den Schauspielern mit Würde und Anstand ausgeführt werden können. Quinault zeigt uns in seiner Isis eine Furie, welche ein Kind bey den Haaren hält, und es mit seinen nassen Kleidern aus dem Meere zieht. Man kann nicht läugnen, daß der französische Dichter das Talent, die Augen zu unterhalten, vorzüglich besaß, aber dieß war nicht die Gelegenheit, um die Wahrheit zu sagen, wobey er es bewieß. Der Italiäner würde es nicht gewagt haben, eine so schwere, um nicht zu sagen lächerliche, Situation anzubringen; er, der sich lieber der Einförmigkeit schuldig macht, indem er allen seinen Dramen ein fröhliches Ende giebt, als seine Hauptperson auf der Bühne nach Art eines Schwans singend sterben läßt.

Was aber seinen herrschenden Charakter bestimmt, was ihn zum Vergnügen aller fühlbaren Herzen macht, was hauptsächlich die allgemeine Dankbarkeit der Leser für die ihren Augen entlockten Thränen verdient, ist seine Kunst, die Leidenschaften zu erregen. Seine Beredsamkeit ist das *lene tormentum* des Horaz, aufs Herz gerichtet. Und bloß um dieses unerreichbaren Vorzugs willen konnte er mit Recht von seiner Lyra sagen:

Quella Cetra ah pur tu sei:
Che addolcì gli affanni miei,
Che d'ogni alme a suo talento
D'ogni cor la via s'aprì.

Kein anderer Dichter in und ausser Italien ist in dieser Gattung mit ihm zu vergleichen. Der einzige

Racine kann ihm vielleicht den Vorzug streitig machen, und ich zweifle nicht, daß sich einige finden werden, welche ihn dem Franzosen lieber zuzugestehen, weil sie glauben, seine Poesie enthalte einen gearbeitetern Styl, mehr Wahrheit im Ausdruck, stärkere und theatralischere Charaktere, größere Geschicklichkeit in der Verwebung der Plane, mehr Zusammenhang der Scenen, und eine mehr an einander hängende und besser vorbereitete Entwickelung der Leidenschaften. Aber ohne dem Racine solche Vorzüge streitig zu machen, glaube ich doch nicht, daß eine Entscheidung hierin leicht sey, weil sie beyde in verschiedenen Gattungen schrieben. Das Trauerspiel ist bestimmt, den Verstand und das Herz zu beschäftigen. Daher muß es hauptsächlich Zusammenhang und Einheit der Handlung, so wie auch Schönheit des Dialogs zu erreichen suchen; Eigenschaften, die eine engere Verbindung in den Scenen, mehr Zierde in den Unterredungen, und eine umständlichere Entwickelung der Dinge mit sich führen. Und dieß alles hat Racine vorzüglich geleistet. Die Oper hingegen, die nie von Musik, vom Gesang, vom Tanz, und von der Decoration getrennt ist, hat nicht bloß das Vergnügen des Verstandes, sondern auch des Ohrs und der Einbildungskraft zum Zweck. Daher muß der Styl derselben lyrischer seyn, sie muß große theatralische Täuschung bewirken, die allzu verwickelten Knoten müssen vermieden werden, viele Umstände muß man abkürzen, kurz, sie muß schleunig von Situation zu Situation übergehen, damit die Handlung glänzen-

der und lebhafter werde. Alles dieses hat unser Dichter vortreflich erreicht. Die Frage bleibt also zweifelhaft, und Italien wird den Franzosen stets seinen Metastasio entgegen setzen können, ohne die Vergleichung zu fürchten.

Einige vorzüglich schöne Stücke seiner Poesien sollten fast glauben machen, daß dieser unvergleichliche Dichter bloß im lyrischen Theil des Melodrama sich ausgezeichnet habe; allein welche große Meynung muß man von seinen Talenten bekommen, wenn man sieht, daß er sich selbst in dem pathetischen Theil noch übertroffen habe? Man lese fast alle Scenen, man betrachte einen großen Theil seiner Recitative, und vorzüglich die Arien und Duette, und man wird sehen, welche Menge von Quellen des Ausdrucks, welche unerschöpfliche tragische Fühlbarkeit er den Componisten eröfnet hat, die seine Werke in Musik setzen wollen. Unter hundert Arien wird man kaum eine finden, die nicht eine eigene Situation enthalte, die nicht einen Charakter entwickele, die nicht einen Affekt in verschiedenen Modificationen darstelle. Hier empfindet man die Verzweiflung eines Vaters, der, von grausamen Gewissensbissen gefoltert, überall den blutigen Schatten seines durch seine Schuld todten Sohnes zu erblicken glaubt, welches ihn erbittert und zur Flucht treibt; dort sieht man die Rasereyen einer Mutter, die um eines unmenschlichen Gesetzes willen sterben soll, mit keinem einzigen Gedanken an ihr eigenes Schicksal denkt, sondern ihre unschuldigen Blicke zum Himmel erhebt, um die Götter zu bitten, daß

ſie ihrem Sohn und Gemal diejenigen Jahre des Lebens verleihen mögen, welche ihr ein grauſames Geſchick raubt. Bald hört man den demüthigenden Schrecken einer ehrgeizigen Königin, welche vor eben dem Heiligthume, welches ſie entweihen wollte, die rächende Hand des Allmächtigen über ihrem Haupte fühlt, auf deſſen Winke Tod, Natur, Sturm und Ungewitter zu gehorchen eilen; bald ſieht man ein Schauſpiel, welches der Götter würdig iſt, nemlich den erhabenen Schmerz eines Helden, der von ſeinem eigenen Vater vor dem König, im Angeſicht des ganzen Hofs, und unter den Augen eines Gegenſtandes, den er anbetet, eines Verbrechens beſchuldigt wird, deſſen ſich bloß allein der Ankläger ſelbſt ſchuldig gemacht hat. Hier vernimmt man die edele Klage eines Fürſten, der als ein Muſter der Regenten gezwungen iſt, einen ſchuldig befundenen Freund zu verurtheilen, und ſich gegen die Götter beklagt, daß ſie ihm mit dem Geſchenk eines Reichs zugleich ſein Herz gelaſſen haben; dort wird unſer Herz durch die vermiſchten Leidenſchaften von Wuth und Mitleid zerriſſen, womit ſich eine Wittwe ausdrückt, die gezwungen wird, entweder ihre Hand ihrem ärgſten Feinde zu geben, oder ihr einziges Kind vor ihren Augen umbringen zu ſehen.

Prenditi il figlio' - - Ah no:
E' troppa crudeltà.
Eccomi - - oh Dei! Che fo?
Pietà, conſiglio.

Che barbaro dolor!
L'empio dimanda amor:
Lo ſpoſo fedeltà,
Soccorſo il figlio. 14)

Wie nachdrücklich und beſeelt für ein gefühlvolles Herz! Andromache weint noch über den Tod des Hektor; Pyrrhus iſt von Liebe trunken für ſie, und durch die Eroberung von Troja grauſam geworden; das getreue Andenken an ihren Gemal, die Zärtlichkeit für ihren Sohn, der Haß für den Tyrannen, die Beſtürzung, der verlaſſene Zuſtand, und die Beunruhigung der einen, die Unbiegſamkeit, die Grauſamkeit und der Deſpotismus des andern; der zweifelhafte Ausgang, und die Furchtſamkeit in der Wahl eines Entſchluſſes; die Betrachtung über die Veränderlichkeiten menſchlicher Dinge, die oft eine große Prinzeſſin in einen ſchlimmen Zuſtand verſetzen, als der Zuſtand einer Sklavin iſt; die Thränen des Weiſen über das traurige Geſchick der Tugend; die Veränderungen des Gemüthes, die Verheimlichungen, die ſchleunigen und faſt unmerklichen Uebergänge der Leidenſchaften — welche Gemälde von Empfindungen und Ideen enthält dieß alles nicht für den Zuhörer? Welche Mannichfaltigkeit von pathetiſchen Inflexionen für den Sänger? Der Mann von Geſchmack kann ſie zwar bemerken, aber das Genie allein findet ſie. Auch wenn ich nur kurz alle Stellen anführen wollte, wo Metaſtaſio die Leidenſchaften auf eine unnachahmliche Weiſe behandelt, und ſie mit zauberiſchem Pinſel malt,

14) In den Chineſerinnen.

würde ich zu weitläuftig werden. Nichtsdestoweniger verdient die Art, mit welcher er die Liebe behandelt, noch einige Betrachtung.

Nicht allein der Geist der irrenden Ritterschaft, welcher sich nach dem Einfall der Araber, und nach den Reisen ins gelobte Land über ganz Europa verbreitete, von sicilianischen und provenzalischen Dichtern berühmt gemacht, und durch jene Ueberschwemmung von Romanzen sehr schleunig befördert wurde, die fast die einzige Litteratur jener Zeiten ausmachten; sondern auch das System des Plato, welches zuerst durch den Petrarch in Italien verschönert, sodann durch die flüchtigen Griechen, die sich daselbst niederließen, allgemein bekannt wurde, haben im Reich der Liebe eine Art von Neuheit eingeführt, von welcher man bis dahin in den Annalen der Welt keine Spur findet. Sie wurde in den öffentlichen Gebräuchen zu einer Art von Anbetung umgeschaffen, die man den Frauenzimmern erwieß; man betrachtete sie als die erhabensten Gegenstände, und glaubte, sie nur durch Heroismus erwerben zu können. Ein wöchentliches Bestreben und eine Kleinigkeit ist in unsern Zeiten schon hinreichend, die Aufmerksamkeit der Schönen zu verdienen; damals forderte man die Hälfte des Lebens, die Wanderungen des Ulysses, und die zwölf Arbeiten des Herkules. In den Schriften war nichts als eine spitzfündige Methaphysik enthalten. Für die Philosophen war sie sehr bequem, weil sie darin ein offenes Feld für ihre chimärischen Ideen fanden, und für die Dichter nicht weniger nützlich, welche in diesen Täuschungen der

Empfindungen eine Quelle von Schönheiten entdeckten, die dem Propertius, der Sappho und dem Mimnermus unbekannt war; für alle fühlbare Personen war sie aber desto unbequemer, weil sie in sich selbst Grundsätze empfanden, die einer so erhabenen Philosophie ganz entgegen waren. Mit dem Lauf der Zeit veränderten sich die Umstände. Der Geist der Ritterschaft verschwand mit der Abschaffung des Feudalsystems und mit der Einrichtung der Monarchien. Die Romanzen kamen aus der Mode, und wurden durch die satyrische Geissel des unsterblichen Verfassers des Don Quixotte gänzlich verbannt. Die glänzenden Träume des Plato verschwanden, sobald am europäischen Horizont die Sonne der wahren Philosophie hervorbrach. Der bis dahin von seinen Verehrern vergötterte Petrarch wurde durch unpartheyische Kritik und durch häufige Vergleichungen gleichsam wieder menschlich. Die Frauenzimmer wurden endlich müde, die Liebe stets in den ätherischen Regionen zu sehen, beliebten sich herunter zu ziehen, und weniger philosophisch zu machen. Hieraus entstand dasjenige, was gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn ein System verlassen wird, man ergreift nemlich meistens das entgegengesetzte. Damals wurde die Liebe nichts als eine körperliche Wollust, wobey sich die Dichter bestrebten, die Sinnen für die lange Herrschaft zu entschädigen, welche die abstrakte Vernunft vorher über sie ausgeübt hatte. Arioſto gab das Zeichen dazu, und Aretino, der Verfasser des Pastor fido, nebst einer Menge geringerer Dichter vollendeten

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

das Werk, zum Vortheil der Weichlichkeit und Lebhaftigkeit, aber zum großen Nachtheil der Delicatesse und Sitten. Einige Schriftsteller suchten sich zwar dem allgemeinen Verderbniß entgegen zu setzen, worunter sich Leone Ebreo, Bembo, Speroni und Castiglione befanden, die in ihren Schriften die platonische Art zu lieben lehrten, und aufs neue jene himmlische Jungfrau unter den Menschen erscheinen ließen, die dem Petrarch zum Muster gedient hatte, und in den Versen der Dichter des funfzehenten Jahrhunderts das Urbild der Frauenzimmer seyn sollte. Aber solche Ausdrücke der verliebten Vorstellung blieben ohne Nutzen, und bloß auf Dialogen und Sonnette eingeschränkt. Das der Wollust und Ausschweifung gänzlich ergebene Jahrhundert setzte die heroische Liebe aus den Zeiten der Ritter unter die poetischen Fabeln, und sandte die ätherischen Untersuchungen der müssigen Schriftsteller in den Mond, wo sie sich lange Zeit erhielten, und sich noch jetzt neben dem Witze des Orlando, neben dem Diensteifer, der den Großen bewiesen wird, neben den Versprechungen der Staatsleute, neben den Thränen der Frauenzimmer, und neben den Hofnungen der Höflinge daselbst befinden.

Zwischen diesen von dem wahren Zweck der Natur gleich weit entfernten Extremen, weil sie dem Wesen des Menschen auf keine Weise angemessen sind, der aus zwey verschiedenen Substanzen besteht, folglich bloß vermischte Empfindungen, und keine andere als solche Bedürfnisse haben kann, die auf beyde Einfluß haben; zwischen diesen beyden zur theatrali-

schen Nachahmung unbrauchbaren Extremen, weil das eine zu geistig und vielleicht chimärisch, das andere aber zu unanständig und verworfen ist, hat Metastasio das einzige Mittel gefunden, welches fürs Theater schicklich ist, und welches in der Veredlung der Natur, und in der Verbindung der Vernunft mit der Sinnlichkeit besteht. Auf diese Weise setzte er die Stärke dieser unaussprechlich verführerischen Leidenschaft nicht weniger in die Reizungen der Tugend, als in die Reizungen der Schönheit. Durch dieses Mittel konnte er die Gemüther um so leichter beherrschen, je freywilliger sich ihm edle Personen überließen; sie fürchteten nicht, daß er ihre Schamhaftigkeit empören könne, und fanden noch ausserdem ihre Situationen sehr künstlich und lebhaft geschildert. Metastasio ist derjenige glückliche Dichter, den jedermann mit Vergnügen lesen kann; die Männer, weil sie wahre Schilderungen von Originalen in ihm finden, die wirklich unter ihnen leben; die Frauenzimmer, weil ihnen kein anderer Dichter die außerordentliche Gewalt der Schönheit und den Einfluß ihres Geschlechts besser zeigt als er. In der That, einen Achilles, das Schrecken von Troja, und den liebsten Gegenstand der Götter, vor den Füßen der Deidamia gedemüthigt zu sehen; die Abhängigkeit des Aetius von den Winken der Fulvia zu bemerken, der den durch die Wuth des Attila erschreckten Römern wieder Muth machte; einen Cäsar, der das Schicksal der Welt und des Cato in seinen Händen hatte, mitten unter seinen Siegeslorbern seufzen zu sehen; einen Alexander zu betrachten, vor

dessen Anblick die Erde erschrickt, der nun dem raschen Lauf seiner Eroberungen auf einmal Einhalt thut, um einen fremden König den Besitz eines Herzens streitig zu machen; Tugend, Weißheit, Größe, Tapferkeit, kurz, alles was unter den Menschen am meisten geachtet wird, vor dem Bilde der Schönheit hingeworfen, Blumen und Weihrauch darbringen, freywillig sich zur Knechtschaft anbieten, und die Hand, welche die Ketten umwirft, küssen zu sehen; aus welchem Bewegungsgrunde kann je eine so unaussprechliche Gefälligkeit gegen ein Geschlecht, welches in seinen eigenen Reizen die Entschädigung für seine Abhängigkeit findet, und welches sich nie zu irgend einem Dienste entschließt, als um desto besser über den Mann zu herrschen?

Keiner ist in die Philosophie der Liebe so tief eingedrungen als Metastasio, eine Philosophie, die zwar leicht zu begreifen scheint, weil sie vom größten Theil des menschlichen Geschlechts ausgeübt wird, und auf Empfindung gegründet ist, die aber demohngeachtet den besten dramatischen Dichtern nicht hinlänglich bekannt war: wenn es auch gleich Crebillone, Corneillen und Schakespeare gewesen seyn sollten. Keiner hat sie mit natürlichern Farben gemalt; er machte die verborgensten Empfindungen sichtbar, simplificirte die verwickeltsten, oder versteckte die, welche am täuschendsten waren. Man braucht nur die Freystätte des Amor (l asilo d'Amore) zu lesen, um einen vollständigen philosophischen Traktat zu finden, worin mit dem angenehmsten Farben der Poesie alle moralischen Symp-

tomen dieſer Leidenſchaft mit einer Feinheit und Wahrheit ausgedrückt ſind, die weit über das pomphafte und unverſtändliche Geſchwätz erhaben iſt, womit Plato dieſe nemliche Materie in ſeinem Sympoſion behandelt hat. Keiner hat ſie veredelt; er entfernte von ihr allen niedrigen Eigennutz, gründete ſie auf das Weſen des Geiſtes, und gab ihren Aeuſſerungen die Feinheit der großen Welt. Keiner iſt wie er in einem ſo hohen Grade der Beredſamkeit des Herzens mächtig, oder weiß die Leidenſchaften beſſer in Bewegung zu ſetzen, die Abſichten in einander zu verwickeln, und ſie auf die Probe zu ſtellen, die Umſtände bemerklich zu machen, welche in einer Handlung zuſammen treffen, ſie ſodann bey Gelegenheit alle zu vereinigen, und die unmittelbarſten, geſchickteſten, dem Charakter der Perſonen angemeſſenſten, und mit ihrem beſondern Intereſſe am engſten verbundenen Triebfedern auszufinden. Seine Rührungen ſind ſtets meiſterhaft, deutlich und gründlich, zärtlich und erhaben zugleich. Er iſt leicht wie Anakreon, fein wie Tibull, einſchmeichelnd wie Racine, kurz und groß wie Alcäus. Er ſtimmt die römiſchen Charaktere, die franzöſiſche Höflichkeit, und die italiäniſche Fühlbarkeit nach der Harmonie der griechiſchen Lyra.

Durch ſolche Urſachen wurde ein Irländer, mit Namen Sherlock, bewogen, in einem italiäniſchen Buche unter dem Titel: Conſigli dati ad un giovine poeta, zu behaupten, Metaſtaſio ſey der größte Dichter geweſen, welchen Italien nur je geſehen habe, auch ſelbſt gegen den ferrariſchen Homer ver-

glichen. Ein den Wissenschaften vor kurzem entzogener aufgeklärter Italiäner, welcher in drey Briefen dagegen antwortete, und sich sehr über eine solche Behauptung skandalisirt, hält es sogar für beleidigend für den Ariost, ihn mit dem Metastasio nur vergleichen zu wollen. Ein wenig allzu große Vorliebe für die Alten, und das Vorurtheil einer gewissen Klasse von Gelehrten gegen die Gattung, in welcher Metastasio arbeitete, hat ohne Zweifel bey dieser Kritik die Feder des Abt Zorzi geleitet. Wenn man an jene bewundernswürdige Fruchtbarkeit des Ariost denkt, womit er eine lange und schwere Reihe von sechsundvierzig Gesängen hindurch stets gedrängt und vielfach bleibt; an jene Mannichfaltigkeit, womit er alle Style umfaßt, alle Charaktere malt, und den Leser im glücklichsten Flug durch Himmel und Erde führt; an jene Wahrheit des Ausdrucks, womit er jede Bewegung, jeden Muskel malt, und uns die vorgestellten Dinge gleichsam sehen und fühlen läßt; an jene Stärke, worin er in einigen Charakteren dem Homer gleich kommt, und den Virgil in vielen übertrift; an jene glänzende und kühne Einbildungskraft, die ihm auf eine leichte und natürliche Weise so viele und so wunderbare Sonderbarkeiten darbietet, und ihn in jeder Art von Beschreibung einen so hohen Grad von Vortreflichkeit giebt; an jene unerreichbare Reinigkeit des stets vortreflichen und natürlichen Styls, wodurch er seine vaterländische Sprache mit tausend verschiedenen Formen bereicherte, die Gränzen der poetischen Elocution erweiterte, und sich zum voll-

kommensten Muster der Nachahmung machte; wenn man, sage ich, an alles dieses denkt, so ist nicht zu läugnen, daß es scheint, das Uebergewicht an Genie sey auf Seiten des großen Sängers des Orlando. Aber auf der andern Seite ist es eben so wahr, daß, so viel es schwer r ist, die beunruhigte Seele des Regu'us gut zu malen, als den nackten Körper der Olympia, die erhabene Güte des Titus als die Fechterstreiche des Mandricardo, die Situation des Themistokles am Hofe des Xerxes als die Narrheiten des Signor von Anglante; so viel es schätzbarer ist, im Herzen Empfindungen zu erregen, als bezauberte Palläste zu beschreiben, in die geheimsten Schlupfwinkel des menschlichen Geistes zu dringen, als eine phantastische Welt im Monde zu erschaffen, die Natur reden uud handeln, als der Einbildungskraft den Zügel schießen zu lassen; so viel es nützlicher ist, das schöne Geschlecht vermittelst einer zauberischen Beredsamkeit zur Nachahmung der Beroe und Aristea anzureizen, als die glänzendsten Farben der toscanischen Poesie durch Gemälde der schlüpfrigen Stellungen einer Fiammetta und Alcina zu beschimpfen, das Ehebette der Zenobia und Circea mit dem ewigen Schmuck der Tugend zu zieren, als die Würde eines Gedichtes durch die schändlichen Erzehlungen einer Medea und Argia herunter zu setzen, der Wollust ihre Rosen vom Haupte zu reissen, um die Unschuld damit zu krönen, als sie überall der Zügellosigkeit aufzuopfern; so viel ein Dichter interessanter ist, der zugleich mehrere Vermögen der Seele beschäftigt und befriedigt, als ein

anderer, der nur für wenige sorgt, einer, der die Vergnügungen aller schönen Künste verstärkt und mit einander vereinigt, als ein anderer, der bloß vermittelst der Poesie ergötzt, einer, der mit den Schwierigkeiten der dramatischen Gattung, auch noch diejenigen überwindet, welche aus dem Einfluß der Musik und Perspektive auf das Trauerspiel entstehen, als ein anderer, welcher jedes poetische Gesetz verachtet, jedes Beyspiel verlacht, und sich über jede Regel hinweg setzt; so viel vortheilhafter fällt die Vergleichung zwischen Metastasio und Ariost für den ersten aus. Es würde vielleicht besser seyn, sein Urtheil nicht nach einer solchen Gegeneinanderstellung abzufassen, indem es weit leichter ist, eine Sache zu bezweifeln als zu beweisen, und indem die Verschiedenheit der poetischen Gattung selbst keine geringe Schwierigkeit für denjenigen ist, der Gedichte mit Verstand beurtheilen will. Auf alle Weise aber, wenn mich jemand um mein Urtheil fragen würde, wenn mir keine Wahl zwischen Klugheit, die den Versuch gerne vermeiden würde, und zwischen dem Befehl bliebe, welcher Gehorsam erfordert, wenn ich nach langem Stillschweigen dennoch gezwungen wäre zu entscheiden, erhabener Metastasio! Ehre einer Nation, welche dich in deinem Alter anbetete, nachdem sie dich in deiner Jugend verlassen hatte, und welche mit dem größten Vrtgnügen diese seltenen Talente in einem andern Lande belohnt sah, welche sie in ihrem eigenen hätte zu erhalten suchen sollen, ja, du solltest die Venus seyn, welcher ich den Apfel der Schönheit darreichen wollte.

Und um so lieber würde ich ihm diesen Preiß ertheilen, je größer sein Einfluß auf den italiänischen, so wie auf den Geschmack anderer Nationen, gegen den des Arioſt, oder irgend eines andern Dichters verglichen, gewesen ist. Italien muß ihn nicht bloß als einen vortreflichen Verfaſſer von Melodramen ansehen, in welcher Gattung er bisher noch einzig ist, sondern es ist ihm zum Theil auch noch jene Vollkommenheit schuldig, welche im verflossenen und gegenwärtigen Jahrhundert die Künste des Gesangs und der Composition erreicht haben. Die Pergoleſi, Vinci, Jomelli, Buranelli, Terradeglias, Perez, Duranti, und viele andere nebst den Farinelli, Caffarelli, Gizzielli, Guarducci, Guadagni und Pacchiarotti können mit einigem Rechte Schüler des Mataſtaſio genannt werden, weil es gewiß ist, daß sie nie zu einer so großen Geschicklichkeit gekommen seyn würden, wenn sie nicht von seinem Feuer erwärmt, und ihre eigenen Talente durch seine Opern vervollkommt worden wären. Die Poesie und Muſik verhalten sich gegen einander, wie der Text einer Rede zur Erklärung derselben; diese letztere ist nur eine Erweiterung, eine Entwickelung des erstern, und so wie es unmöglich oder wenigstens schwer ist, eine ausdrucksvolle Muſik auf unbedeutende Worte zu setzen, so ist dem Componiſten und Sänger seine Mühe zur Hälfte erspart, wenn ihm der Dichter mit Mannichfaltigkeit und Reichthum an muſikaliſchen Inflexionen an die Hand geht. Wir sind im Fall desjenigen, der einen Pallaſt erbauen soll, und sich gezwungen sieht, unter den

Rissen eines schlechten Meisters und eines geschickten Architekten zu wählen. Wenn ihn sein böses Geschick einen Riß des ersten ergreifen läßt, so mag er noch so viel Genie von der Natur erhalten haben, er mag noch so viele Kunst an die Verschönerung des Gebäudes wenden, in der Ausführung werden die Fehler seines Risses stets sichtbar bleiben. Wenn er hingegen nach dem Riß des andern arbeitet, so werden in ihm die erhabenen Ideen des Schönen erwachen, die Verhältnisse werden in seinem Geiste gleichsam von selbst sich mit einander verbinden, die Annehmlichkeiten und Verzierungen werden sich ihm ungezwungen darbieten, und er wird sich selbst für groß halten, bloß weil er auf dem Wege wandelte, welcher ihm von einem, der größer als er war, vorgezeichnet wurde. Die Vergleichung kann nicht richtiger seyn. Metastasio ist der Palladio und Vignola, und die Meister sind die Ausüber. Daher drückt sich der Philosoph von Genf, da wo er mit Jünglingen redet, die gerne wissen wollen, ob ihnen die gütige Natur einige Funken jenes himmlischen Feuers ertheilt habe, welches wir unter dem Namen Genie begreifen, mit nicht geringerer Wahrheit als Beredsamkeit darüber aus. Willst du es wissen, sagt er, so gehe, eile nach Neapel, und höre die Meisterstücke eines Leo, Jomelli, Durante und Pergolesi. Wenn dir die Augen voll Thränen stehen, wenn dein Herz klopft, wenn dich ein Schauder überfällt, wenn das Entzücken dir die Brust beklemmt, so nimm den Metastasio und arbeite. Sein Genie wird das deinige erhitzen;

du wirst nach seinem Beyspiel Schöpfer werden, und andere Augen werden dir bald die Thränen wieder geben, die dir dein Lehrer abgelockt hat. [15]) Aber um solche Wirkungen zu empfinden, muß man einen Geist haben, der dem Geist des Schriftstellers, welchen man zum Führer wählt, ähnlich ist; man muß von jener starken und schätzbaren Neigung zum Schönen entflammt seyn, wodurch sich die liebenswürdigen Günstlinge der Natur unterscheiden. Man muß Thränen der Zärtlichkeit zu vergiessen wissen, wie es dem Metastasio bey der Verfertigung seiner Olympiade ergieng, und sich jener mächtigen Abstraktion fähig machen, welche den Parmigianino so außer sich setzte, daß er bey einer Plünderung zu Rom in den Zeiten Clemens VII. nicht einmal die Soldaten gewahr wurde, welche in sein Haus gekommen waren, um es auszuplündern, sondern ruhig in seinem Cabinette saß, und malte.

Dieß ist es, was man in der Kürze von den Verdiensten des Metastasio sagen kann. Niemand wird mich mit Recht beschuldigen können, daß ich

15) s. Dict. de Musi. im Artikel Genie. Zur Absicht des Verf. war diese Stelle nur so weit nöthig; um ihrer Schönheit willen verdient aber die Folge derselben hier noch beygefügt zu werden. „Wenn aber die Reize dieser großen Kunst, (heißt es weiter) dich ruhig lassen, wenn du weder in Begeisterung, noch außer dich geräthst, wenn du nur schön findest, was dich entzücken sollte, wagst du es noch zu fragen, was das Genie sey? Niedriger Mensch, entheilige diesen erhabenen Namen nicht. Was würde es dir helfen, wenn du es kenntest? Du kannst es doch nicht empfinden. Gehe und mache französische Musik.“

ihn nicht hinlänglich gekannt, oder auf eine listige Art von ihm geschwiegen habe. Der Enthusiasmus, welchem ich mich bey seinem Lobe überlassen habe, wird mich vor einer solchen Beschuldigung sichern. Aber ich würde den Zweck dieses Werks nur halb erreichen, wenn ich nach Anpreisung der Vorzüge, welche Jünglinge an unserm liebenswürdigen Dichter nachahmen können, nicht auch den Muth hätte, die Fehler anzuzeigen, welche sie vermeiden müssen. Die Fehler großer Künstler sind für die Fortschritte der Kunst weit gefährlicher als andere, weil sie zugleich durch die vortreflichsten Muster authorisirt werden. Irthum und Wahrheit wird sodann unter einander vermengt, auf den Altären des Vorurtheils zugleich vergöttert, und der dumme Pöbel, der Leser, den alten Bewohnern Aegyptens ähnlich, betet den Schlamm des Nils an, weil er ihn für einen Ausfluß der Gottheit hält. Wir wagen es daher, aus Liebe zur Wahrheit gerecht zu seyn. Wir untersuchen, ob dieser Abgott Italiens einige Merkmale an sich habe, die uns beweisen können, daß er von irgend einer Seite auch ein Mensch war. Und wenn uns in unsern Untersuchungen ein gewisses Gefühl von Schüchternheit anwandeln sollte, so wollen wir bedenken, daß es nie für gotteslästerlich gehalten wurde, die Bildnisse der Götter mit dem Auge eines Künstlers zu betrachten, und daß es noch niemand eingefallen ist, jenen Philosophen einer Bosheit zu beschuldigen, der es zuerst gewagt hat, eine astronomische Karte von den Flecken der Sonne zu entwerfen.

Andere mögen darüber streiten, ob Metastasio der einzige in seiner Art genannt zu werden verdiene, oder ob er an dem Quinault einen Nebenbuhler gefunden habe, der würdig sey, ihm seine Ehre streitig zu machen. Ich, der ich mich in Streitigkeiten über den Vorzug zwischen zwey so achtungswürdigen Nationen nicht einlassen mag, begnüge mich zu sagen: daß, obgleich Quinault ein sehr großer, vom satyrischen Boileau mit Unrecht getadelter Schriftsteller ist; ob er gleich in der Erfindung dem Metastasio vorzuziehen ist, weil er in Frankreich das musikalische Drama ganz allein erst entstehen ließ, anstatt daß es Metastasio in Italien hauptsächlich durch die Bemühungen des Apostolo Zeno schon ziemlich ausgebildet fand; ob er ihm gleich im Numerus, in der Harmonie, und Biegsamkeit des Verses gleich kam, so viel es die Natur der französischen Sprache, die rauher als die italiänische ist, zulassen wollte; obgleich die Perspektive und alles was zur Decoration gehört, überhaupt zu reden, in den Dramen des Verfassers der Armida und des Orlando mehr Statt findet, als in den Dramen des Zöglings des Gravina; so steht demohngeachtet Quinault weit unter dem Metastasio, nicht allein weil er eine weit schönere Sprache gebrauchte, sondern auch weil er Gegenstände zu wählen wußte, die fruchtbarer an Leidenschaften und zum Gesange geschickter sind, weil er schwerere und interessantere Charaktere gemalt hat, weil er sich der Sentenzen, und einer dem Quinault fast ganz unbekannten Philosophie bediente, weil er mehr Klug-

heit in der Anlage zeigte, mehrere Regelmäßigkeit in den Gang, und mehrere Geschwindigkeit in die Scenen brachte. Man sehe in einem einzigen Beyspiele den poetischen Charakter von beyden.

Regnez, divin sommeil, regnez sur tout le monde,
Repandez vos pavots les plus assoupissans:
Calmez les soins, calmez les sens.
Retenez tous les coeurs dans une paix profonde.
Coulez, murmurez, clairs ruisseaux;
Ne vous faites point de violence:
Il n'est permis qu'au bruit des eaux
De troubler les douceurs d'un si charmant silence.

Wer die französische Sprache versteht, wird in diesen Versen eine bewundernswürdige Harmonie und Völle finden. Aber mit wie viel mehr Grazie, Kürze und Ungezwungenheit sagt Metastasio das nemliche?

Mentre dormi Amor fomenti
Il piacer de' sonni tuoi
Coll'idea del mio piacer.
Mouva il rio passi più lenti,
E sospenda i moti suoi
Ogni zeffiro leggier.

So übertreffen sich die Schriftsteller, indem sie einander nachahmen. Ein Umstand, welcher hier nicht übergangen werden darf, ist der Vorzug, welchen er in dem interessantesten Theil dieser poetischen Gattung vor dem französischen Dichter hat, welches ohne Zweifel die Arie ist. Die Dramen des Quinault sind nichts als ein beständiges Recitativ. Was die in zwey oder mehr lyrischen Strophen enthaltene

Gattung des Gesangs betrift, die ein bestimmtes Gefühl ausdrückt, auf welches sich das musikalische Thema gründet, und welches mit Recht das Meisterstück des dramatischen Theaters genannt werden muß, so kann man behaupten, daß er sie kaum kannte; ein Umstand, der seine Gedichte nach und nach unbrauchbar machen wird, weil sie auf keine Weise ohne großen Nachtheil der Natur der heutigen Musik angepaßt werden können.

Andere mögen untersuchen, in wie weit sein stets polirter, stets wohlklingender Styl, seine abgerissenen Gedanken, die meistens in einer und eben derselben Cäsur abgebrochen sind, seine allzu einförmigen Perioden, die nach französischer Art zusammen gezogen sind, nachgeahmt werden dürfen, und ob man gewisse Phrasen von ihm ohne alle Ausnahme empfehlen darf, wie z. B. *Svenare gli affetti, Opprimere in seno la fiamma adorata del cuore, Tu sei l' ornamento de' miei sudori, Quel segreto è un arcano, Riandando l'idea, Troncar il canapereo dei legni*, und andere Redensarten, welche von irgend jemand für Zeichen eines wenig sichern Geschmacks, und der Schreibart guter Schriftsteller unangemessen gehalten werden könnten. Mir, der ich ein Ausländer, folglich in der Kenntniß der Sprache nicht hinlänglich bewandert bin, kommt es zu, in der Entscheidung einer solchen Frage behutsam zu verfahren. Indessen, ohne mich auf solche Einwendungen weder einzulassen, noch sie zu verwerfen, begnüge ich mich, nur so viel zu sagen, daß, ob es gleich zur Erlernung der toscanischen Sprache,

und zur Bildung eines zierlichen und kraftvollen Styls besser seyn möchte, sich an andere Schriftsteller als an den Metastasio zu halten, es doch eine lächerliche Pedanterie seyn würde, ihn deswegen tadeln zu wollen, daß er keinen Gebrauch von *unquanco*, *piùe*, *chente*, und andern ähnlichen gezierten Ausdrücken der alten florentinischen Sprache gemacht habe. Bey einer Nation, wo man bisher noch nicht überein gekommen ist, welches eigentlich die wahre Schriftstellersprache sey; wo die Sieneſische der florentinischen den Vorzug streitig macht, und die römische sich gerne dem Joche beyder entziehen möchte; wo sich auch die Lombardey großer Schriftsteller rühmen kann, die in dem allgemeinen Wörterbuch der Nation als Muster empfohlen sind; wo die Verschiedenheit der Völker, der Regierungen und Gesetze, der Zulauf von Menschen und von freyen Ausländern, der immer neue und veränderte Geschmack, auch den allgemeinen Geschmack in Sprache und Schreibart mannichfach und unbestimmt machen; wo ein Theil der Gelehrten, als Anbeter des verehrungswürdigen Rostes aus dem dreyzehenten, oder der meistens geschmacklosen Zungendrescherey des sechzehenten Jahrhunderts, mit dem andern Theile gebildeter Personen stets im Handgemenge ist, die als Liebhaber der neuern Art des ungezwungenen, weniger verwirrten, kürzern und weniger weitschweifigen Ausdrucks den alten Aberglauben verlachen, und sich an das Dictum des Horaz halten, daß die Flüchtigkeit der Sprachen mit den Jahrszeiten zu vergleichen sey, in welchen man diejenigen Bäume

im Herbst entblättert sieht, welche sich im Frühlinge belaubt hatten; bey einer solchen Nation, sage ich, kann man nicht so leicht einen Schriftsteller bloß um deswillen verurtheilen, weil er nicht nach den Gesetzen der Crusca geschrieben hat. Auch in den von ihr gebilligten Schriftstellern finden sich Redensarten, die nach den Regeln fehlerhaft sind, aber dennoch nachher durch die Zeit und den Ruf ihrer Urheber autorisirt wurden. So wird die Zukunft, die sicher dem Metastasio einen glänzendern Platz anweisen wird, als den Cini, Passavanti, Burchielli, Varchi, Salvini, Dati und Salviati, entweder seine Redensarten seines Ansehens wegen annehmen, oder ihm doch einige Neuerungen im Styl und in der Sprache verzeihen, um der Empfindungen willen, die dadurch in ihrem Herzen werden erregt werden. Und sie wird mehr Vergnügen an der Weichheit, Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks finden, welche in den dramatischen Werken dieses Dichters so hervorstechend ist, als an der nichtssagenden Reinheit des *Dicta mundi* von Fazzio degli Uberti, des Tesoro von Brunetto, des Malmantile von Pirlone Zippoli, der Einfälle des Bokago, oder anderer Hauptbücher für diejenige Classe von Personen, die, arm an Geist und stumpf an Einbildungskraft, glauben, die ganze Fruchtbarkeit des menschlichen Geistes sey durch das Wörterbuch einer Academie erschöpft, und welchen es nicht einleuchtet, daß die Sprachen und die Kenntnisse der Menschen nicht stets in einer barbarischen Kindheit bleiben können. Die Lectüre dieser Schriftsteller

trägt in unsern Zeiten zur Verbesserung des Geschmacks gerade eben soviel bey, als die Untersuchungen über die Einrichtung der Hosen, welche Marcus Tullius trug, oder die Bemühungen jenes guten Mönchs aus Bologna, der eine lange Dissertation über die Frage schrieb, welches die Ribbe gewesen sey, die Gott aus der Seite des Adam genommen habe, um die Mutter Eva daraus zu bilden, zur wahren Kenntniß des Alterthums. Aber zur Schande solcher frostigen und kalten Gramatiker, zur Schande solcher blinden Pedanten, die den Lauf der Zeit hemmen, und die Vernunft in einer Schlinge von Spinnengewebe gefangen nehmen wollten, versprechen uns die Fortschritte in der Philosophie, welche eine nahe Revolution in den Ideen der Nation ankündigen, auch eine Veränderung in der Natur der Sprache. Die lebendige Sprache, sagt ein angenehmer und zierlicher Schriftsteller, muß nun noch befestigt, und zum Gebrauch aller, allgemein gemacht werden, so wie man seit einiger Zeit angefangen hat. Zur Erreichung dieser Vollkommenheit scheint Metastasio bestimmt zu seyn.[16]) Außerdem müssen die Regeln desjenigen Styls, welcher dem musikalischen Drama eigen ist, nicht nach den Regeln anderer Werke gemessen werden. Die Natur des Recitativs und des Gesangs erfordert eine Wendung des Ausdrucks, eine gewisse Verbindung der Vocalen und Consoanten, einen besondern Fall der Perioden, der bey andern Poesien, welche bestimmt sind, gelesen oder bloß recitirt zu werden,

16) Bettinelli im Enthusiasmo, Note 24.

nicht erforderlich ist. Ich glaube, dieß an andern Stellen dieses Werkes hinlänglich gezeigt zu haben, um hier aller fernern Worte darüber entübrigt seyn zu können.

Endlich mögen es andere entscheiden, ob Metastasio seine vortreflichen Dramen stets aus sich selbst oder aus andern geschöpft habe; ob seine Nachahmung der Griechen, der Engländer, der Franzosen und der Italiäner hinlänglich versteckt, oder zu merklich sey; ob er die Kunst, zufällige Begebenheiten einzuweben, von Calderon genommen habe, den er unter seinen Büchern hatte, und zur Verwirrung so vieler Klüglinge, die ihn gänzlich verachten, ohne ihn nur einmal gesehen zu haben, sehr hoch achtete; ob Donna Ines de Castro von la Mothe in seinem Demophoon, die Athalia von Racine in seinem Gioas, Cinna von Corneille in seiner Clemenza di Tito, der Themistokles von Apostolo Zeno in dem seinigen, und so weiter nachgeahmt sey. Wie dem auch sey, so kann doch ein solcher Vorwurf dem Metastasio nicht gemacht werden, ohne ihn auch zugleich auf andere große Männer auszudehnen. Die Gegenstände der Welt haben überall gewisse allgemeine Beziehungen, die Leidenschaften haben in allen Jahrhunderten einerley Sprache geredet, die Schönheit jener, und die Kraft dieser ist von einigen Schriftstellern auf eine solche Art ausgedrückt, daß nichts daran geändert werden kann, ohne sie zu verderben. Was Wunder also, wenn jemand nach ihnen auf eben den Gegenstand, oder in eben die Situation geräth, und, da er sie nicht verschönern kann, sie

entweder kopirt, oder auf seine Weise ankleidet? Virgil, Arioſt, Taſſo, Moliere und Racine haben eben daſſelbe gethan, und ſich dadurch nicht den mindeſten Tadel, ſondern vielmehr große Lobeserhebungen zugezogen. Es kann zwar nicht geläugnet werden, daß Metaſtaſio an einigen Stellen die Nachahmung zu weit getrieben, und nicht die nemlichen Empfindungen, ſondern ſogar die nemlichen Worte gebraucht habe, aber überhaupt zu reden, beſitzt er die Kunſt, die Gedanken, welche er nachahmt, von einer andern Gattung auf die ſeinige zu übertragen, welches ſchon hinreichend iſt, den nachgeahmten Gegenſtänden jenes Anſehen von Neuheit zu geben, welches ſie ſchätzbar macht. Meine Leſer würden es vielleicht gerne ſehen, wenn ich hier mich auf die Vergleichung eines Werks von einem andern Verfaſſer einließe, welches Metaſtaſio nachgeahmt hat. Allein dieß, außerdem daß die Unterſuchung allzu weitſchweifig werden müßte, iſt ſchon von einigen Schriftſtellern mit glücklichem Erfolg bewerkſtelligt worden, und beſchäftigt auch gegenwärtig eine Geſellſchaft von Gelehrten, welche zu jedem einzelnen Drama dieſes Dichters Commentare machen, die von der typographiſchen Societät zu Nizza herausgegeben werden ſollen.

Weit unangenehmer iſt es mir, daß ich ihn nicht von andern Fehlern frey ſprechen darf, die, wenn ſie von Jünglingen unvorſichtig nachgeahmt werden, das Verderben des guten Geſchmacks nach ſich ziehen können. Ich fange von demjenigen an, welchen er am häufigſten begangen hat, nemlich davon, daß er das muſikaliſche Drama weichlich und ſogar

weibisch gemacht hat, weil er die Liebe darin einführte, und zwar auf eine solche Weise, die dem Zweck des Theaters nur sehr wenig angemessen ist. Es findet sich kein einziges unter seinen Dramen, (wenn man die Oratorien und einige andere kurze Werke ausnimmt,) worin diese Leidenschaft nicht vorkommt. Der Cato, der Themistokles, der Regulus, wo man sie gewiß nicht suchen sollte, ist nicht frey davon, Auch begnügte er sich nicht, etwa nur eine oder zwey verliebte Intriguen einzumischen, in vielen derselben bringt er ihrer sogar drey bis vier an. Man hat ein Stück von ihm, nemlich die Semiramis, worin alle Personen verliebt sind. Und es wäre noch gut, wenn diese Liebe stets die erste ursprüngliche Leidenschaft wäre, auf welche sich der ganze Knoten der Fabel gründet, und von welcher die Entwickelung desselben abhängt; wenn sie stark, ernsthaft und schrecklich genug wäre, um theatralisch zu seyn. Aber meistens war weder das eine noch das andere des Verfassers Absicht. In vielen seiner Dramen ist die Liebe nichts anders, als ein bloß episodischer und untergeordneter Affekt, ein Mittel zur Ausfüllung, ein Ceremoniel der Scene. Hieraus entsteht nicht selten, daß nicht allein der Affekt ermattet, sondern auch der geschwinde Fortgang der Haupthandlung aufgehalten wird.

Das Gemälde dieser Leidenschaft auf dem Theater kennt keine Mittelstraße. Sie ist wie die Regierung der Tyrannen, die entweder despotisch über Leben und Tod gebieten, oder selbst Thron und Leben verlieren. Die Liebe triumphirt entweder allein

mitten unter Stürmen und Unbeständigkeiten, oder sie wird, wenn sie den zweyten Platz einnimmt, eine nichtswürdige und geschmacklose Beschäftigung. [17]) Die Leidenschaft der Phädra ist z. B. in der Tragödie von Racini sehr interessant, weil sie das Ganze der Fabel ausmacht, und die Hauptursache von dem Unglücke aller Personen ist; die des Hyppolit und der Aricia hingegen kalt und fast ganz ohne Wirkung, weil sie untergeordnet ist. Die mit Wuth begleitete Liebe des Mithridat macht mich zittern, die bloß galanten Scenen zwischen Monima und Siffare machen mich kalt. Ich gebe also beym Metastasio den verliebten Rasereyen der Hypermnestra meinen ganzen Beyfall, ich klage bey der zärtlichen, lebhaften und wahrhaft tragischen Leidenschaft des Timanthes und der Dircea; ich zittere für die liebende und tugendhafte Zenobia, die der grausame und heftige Rhadamist durch sein Mißtrauen verfolgt. Aber welchen Antheil soll ich an den affektirten Seufzern der Amenofi, Barsene, Cleofile, Selene, Megabise, Tamiri und so vieler andern nehmen, die sich bloß zum Schein und des theatralischen Herkommens wegen lieben, nicht anders wie Don Quixotte seine Dulcinea liebte, die er weder je gesehen hatte, noch kannte, bloß um nicht gegen die Gesetze der irrenden

17) Das Sinnbild der Liebe im Trauerspiel sollte nicht jener Cupido des Lucius Apuleius seyn, welcher wollüstig in den Armen der Psyche ruht, sondern vielmehr jenes andere schreckliche Bild des Horaz, welches im wahren Geiste des Dante ist

— — — Ferus et Cupido
Semper ardentes acuens sagittas
Cote cruenta.

Ritterschaft anzustoßen, nach welchen jeder Ritter seine Schöne haben mußte? Welche Empfindungen wird das Schmachten der Barce neben dem erhabenen Charakter des Regulus in mir erwecken? Die Schwachheiten des Xerxes gegen die unvergleichliche Großmuth des Themistokles? Die kalte Eifersucht des Arbaces gegen den unbändigen Republicaner Cato? Eben dieselben, welche die Klagen jenes Sybariten bey einem canadischen Wilden erwecken würden, welcher die ganze Nacht nicht schlafen konnte, weil sich ein Rosenblatt unter seiner Seite umgebogen hatte.

Solche Betrachtungen erhalten noch mehr Gewicht, wenn man den Einfluß bedenkt, welchen der erwähnte Fehler auf die Werke unsers Dichters gehabt hat. Er ist die Hauptursache jener weibischen Weichlichkeit, jener übertriebenen Farben, die bis zur Ausschweifung weich sind, und die Charaktere vieler seiner Personen entstellen. Ein einziger Blick ist schon hinreichend, um gewahr zu werden, daß es kein Assyrer, kein Tartar, kein Africaner, kein Chineser ist, welcher redet, sondern der Dichter, der ihnen oft seine eigenen Empfindungen, und die wirkliche Denkungsart seines Jahrhunderts leiht. Es ist unbegreiflich, (um nur ein Beyspiel anzuführen) wie Hamilcar, Gesandter von Carthago, mitten unter den Sorgen eines sehr wichtigen Auftrags zwischen den beyden Republiken, noch Muße hatte, unter den Augen der neidischen und strengen Römer ruhig für eine Sklavin zu seufzen; wie Fulvius, von

Rom abgesandt, um das Schicksal der Welt zwischen Cäsar und Cato zu entscheiden, ohne seinen Charakter zu erniedrigen, auf dem Theater in die Wittwe des großen Pompejus verliebt thun kann; wie Cäsar, der damals ganz andere Gedanken in seinem Kopfe hätte haben sollen, als einen unnützen Liebeshandel, dennoch auch den Schmachtenden spielt, und mit seiner Schönen nicht anders redet, als ein Seladon oder ein Amynt.

Chi un dolce amor condanna
Vegga la mia nemica,
L'ascolti, e poi mi dica
S'è debolezza Amor.
Quando da sì bel fonte
Derivano gli affetti
Vi son gli eroi soggetti,
Amano i Numi ancor.

Wenn dieß die Empfindungen des Cäsar in so bedenklichen Umständen gewesen wären, so würde das Grab der römischen Freiheit nicht mit dem Blute des grossen Cato bespritzt, noch die Vortheile der erhabensten Tugend, die nur je der Patriotismus und die Philosophie bewundert haben, das prächtige Siegeszeichen eines glücklichen Räubers geworden seyn.

Auch kann es dem gesunden Menschenverstande unmöglich gefallen, daß Männer, die zwischen den Felsen Mauritaniens, oder am Ganges gebohren sind, daß Alexander, Cyrus, Semiramis und andere berühmte Eroberer des Alterthums, bey welchen die Liebe weit mehr ein sinnliches, als verfeinertes Bedürfniß der Imagination war, augenblick-

lich in eben so viele schöne Geister unserer Zeiten verwandelt werden, die beym Bliß der schönen Stralen zerschmelzen, aus dem Herzen ein Nest oder ein Lager machen, vor Verlangen an der Seite der reizenden Sterne sterben, die sich der Ausdrücke meine schöne Göttin, mein angebeteter Abgott, und tausend solcher überfeinen Redensarten bedienen, die man häufig im Munde eines verliebten Stutzers hört, wenn er auf einem Sopha, nahe bey einem sanften Mädchen halb ausgestreckt liegt. Wer kann es ertragen, daß ein grausamer Fürst der Parther mit diesem verliebten Witze herauskomme, welcher in den eilfsylbigen Versen des Pontanus oder des Cotta ungleich besser stehen würde?

Già presso al termine
De' suoi martiri
Fugge quest'anima
Sciolta in sospiri
Sul volto amabile
Del caro ben.
Fra lor s'annodano
Sul labbro i detti;
E il cor, che palpita
Fra mille affetti
Par che non tolleri
Di starmi in sen.

Wer erstaunt nicht, wenn er den heftigen, rauhen und grausamen Romulus, dessen ganzer Verstand seine Stärke war, welcher sich über das geringste Hinderniß erzürnte, und sich durch die Heftigkeit seines Temperaments bey allen unerträglich machte, bey sich selbst über die Liebe, die er für die Hersilia

fühlt, im Styl des feinsten Platonismus reden hört?

Romolo! E come mai
Fra le minacce ostili, in mezzo a tante
Cure del nuovo impero ha nel tuo petto
Pur trovato ricetto
L'amor così? Tal debolezza! Ah sempre
Debolezza non è. Cangia natura
Allor che amor con la ragion congiura.
Quel che ad Ersilia in fronte
Jo veggo scintillar de' miei pensieri
Astro regolator, cosa mortale
Certo non è.

Und wer wird nicht lachen, wenn er jenen Philosophen hört, welchen die Alten ein unförmliches, fürchterliches Ungeheuer nannten, jenen Cyclopen, von welchem uns Virgil einen so schrecklichen und eckelhaften Begrif macht, jenen ungeheuern Riesen, dessen bloßes Bild die Kinder schon mehr in Schrecken setzt, als der Drache oder ein Larvengesicht, der recht rednerisch in einer Ariette sich an sein Herz wendet, und die feinsten Theile der Leidenschaft so entwickelt, wie es nur immer ein Tibull oder Petrarch thun könnte?

Mio cor, tu prendi a scherno
E folgori, e procelle,
E poi due luci belle
Ti fanno palpitar.

Qual nuovo moto interno
Prendi da quei sembianti?
Quai non usati incanti
T'insegnano a tremar?

In diesen Fehler verfiel der unnachahmliche Theokrit nicht, welcher die nemliche Person einführt, und ihre Liebe gegen die Galathea erklären, aber auf eine ganz verschiedene Weise reden läßt:

Galatea! warum verschmähst du mich, der ich dich liebe?
Galatea weißer als Milch, und zart als ein Lämmlein
Hüpfender als ein Kälbchen — Ach herbe wie Heerlinge bist du!
Wenn der süße Schlummer mich fesselt, dann pflegst du zu kommen,
Wenn der süße Schlummer entfleucht, entfliehest du eilend,
Wie das Schaf den grauen Wolf, so fliehst du mich Mädchen!
Weißt du wenn ich begann dich zu lieben, du giengest mit meiner
Mutter einst, und begehrtest Blumen auf dem Gebirge
Dir zu lesen, ich kam und ward der Suchenden Führer,
Da ich dich einmal hatt' erblickt war plötzlich die Ruhe
Von mir geflohn, und ist es noch jetzt; des lachest du Stolze!
Ach ich weiß warum du mich fliehest du liebliches Mädchen,
Weil mir eine lange haarige Augenbraune
Meine Stirne bedeckt von einem Ohr bis zum andern.
Und weil diese Braune sich über mein einziges Auge
Wölbt, und die breite Nase sich beuget über die Lippen. 18)

18) Nach Stollbergs Uebersetzung.

Welche ländliche Einfalt, welche Wahrheit des Charakters in den Empfindungen des griechischen Dichters! Und wie gesucht die Empfindungen des Italiäners! Die erste zeigt uns den wilden Cyclopen des Homer, den wahren, ächten Polyphem, so wie wir ihn in der Geschichte finden. Der zweyte stellt uns einen Polyphem des achtzehenten Jahrhunderts, einen gekräuselten Riesen, welcher Romanzisch von der Astrea, oder die Kunst verliebte Selbstgespräche zu halten, von der Clelia gelernt hat. Man wird mir vielleicht einwenden, die Person des Theokrit sey weniger für die Musik als die des Metastasio. Ich gebe es zu. Allein wozu war es nöthig, den Polyphem zu entstellen, um ihn zum Sopran des Theaters von San Carlo, oder von Argentina zu machen?

Als eine Folge von dem, was wir gesagt haben, findet sich noch ein anderer Fehler, von welchem sich unser Dichter nicht ganz loszumachen gewußt hat. Dieser besteht darin, daß er so häufig den Styl der Einbildungskraft der Sprache der Leidenschaft unterschiebt, und die Zierrathen des Witzes der Sprache der Natur vorzieht. Man sieht nichts häufigers in seinen Werken, als Personen, die, wenn sie einen Rath geben wollen, oder von irgend einer Leidenschaft beunruhigt werden, sich selbst ganz ruhig mit schwankenden Schiffen, mit Blumen, Bächen, Turteltauben u. s. w. vergleichen, und die Vergleichung durch sechs und acht, auch wohl bisweilen durch zehen und zwölf Verse ausdehnen. Wer einen so ruhigen Geist hat,

um äuſſere Gegenſtände ſo ausführlich beſchreiben zu können, erregt einen ſtarken Verdacht von Heucheley bey ſeinem Schmerz. Weit häufiger, als es ſeyn ſollte, findet man auch ſolche Fälle, wo die Unterredenden von Antitheſen und Wiederholungen von Worten Gebrauch machen, die den Madrigalen des ſechzehenten Jahrhunderts eigen waren, aber von geſcheuten Meiſtern ſehr wenig geachtet werden. Zum Beyſpiel Eliſa im Re Paſtore

Dal dì primiero
Che ancor bambina ti mirai, mi parve
Amabile, gentile
Quel paſtor, quella greggia, e quell'ovile,
E mi reſtò nel cuore
Quell'ovil, quella greggia, e quel paſtore,

oder in jenem Lobgeſang, welchen Alceſte und Cleonice im Demetrius dem Apoll anſtimmen, als jener für den wahren Erben des ſyriſchen Reichs erkannt wurde, und ſie ſich nun wechſelsweiſe einander die Hand als Brautleute reichen.

Beyde. Deh! riſplendi, o chiaro Nume
Fauſto ſempre al noſtro amor.
Alceſte. Qual ſon io tu foſti amante
Di Teſſaglia in riva al fiume,
E in ſembianza di Paſtor.
Cleonice. Qual ſon io tu ſei coſtante,
E conſervi il bel coſtume
D'eſſer fido a i lauri ancor.

War dieß auf irgend eine Weiſe die Gelegenheit, eine Reihe ſo feiner Beziehungen zwiſchen der Alceſte und dem Apoll zu finden? Iſt es nicht kindiſch von der Cleonice, ſich mit der Gottheit zu vergleichen, weil

ſie einen Lorbeerbaum unveränderlich erhält? Wollte uns der Dichter vielleicht zu verſtehen geben, daß wenn Alceſte durch eine außerordentliche Metamorphoſe etwa einmal in eine Sonnenblume oder in einen Myrthenbaum verwandelt werden ſollte, Eleonice auch einer Pflanze getreu bleiben müßte? Ein ſolcher Einfall iſt höchſtens in einem Epigramm, oder in einem Gedichte, welches den Verwandlungen Ovids ähnlich iſt, zu entſchuldigen, der Würde aber, die ein dramatiſches Werk erfordert, völlig unanſtändig. Noch ſchlimmer wird es, wenn ſich mit der Affektation falſche und unrichtige Gedanken vereinigen. Im Cato, wo Fulvius der Emilia ſehr zur Unzeit ſeine Leidenſchaft entdeckt, die er für ſie fühlt, und ſie ihm antwortet:

Qual mai può darti
Speranza un' infelice
Cinta di bruno ammanto
Coll' odio in petto e ſulle ciglie il pianto?

Zieht Fulvius die letztern Worte auf ſich, und bedient ſich, um ihr einen Verweiß zu geben, des geſuchteſten Gegenſatzes, der weit weniger ſchicklich iſt, als man bey ähnlichen Umſtänden hätte erwarten können.

Piangendo ancora
Rinaſcer ſuole
La bella Aurora
Nanzia del Sole;
E pur conduce
Sereno il dì

Hierin wird jedermann die Unrichtigkeit des Gedankens ſehr bald bemerken, weil das Weinen, von

welchem Emilia redet, wahr und wirklich, das der Aurora aber nur metaphorisch ist. Die Antwort des Fulvius ist daher ein Wortspiel, welches dem ähnlich ist, welches ein französischer Dramatiker einer seiner Personen in den Mund legte: Mein Blut floß aus der von Zorn rauchenden Wunde, weil es durch einen andern als durch die Geliebte vergossen wurde, oder jenem von Ovid, der, als er die Frauenzimmer bereden wollte, daß sie ihre Gunstbezeugungen nicht für Geld verkaufen sollten, unter andern Gründen anführt, daß es nichts helfe, den Cupido mit Geld zu beschenken, weil er stets nackend gehe, folglich keine Tasche habe, worin er es verwahren könne. [19])

Aus eben dieser Ursache sind auch so viele unnütze Scenen entstanden, die als Mittel zum Ausfüllen, auf eine sehr gezwungene Weise unter die andern gemischt sind, bloß um das Herkommen nicht abzubringen, die Liebe überall einzuführen. Weit entfernt, den Fortgang der Handlung zu beschleunigen, wie sie eigentlich sollten, und die Entwickelung des Hauptgegenstandes vorzubereiten, dienen sie zu nichts, als die Einheit zu unterbrechen, die Theile, welche auf den Mittelpunkt zielen, unter einander zu verwirren, und dem Ausdruck der lebhaftesten Situationen zu schaden. Daher so viel eingeschobene Personen, welche die Hauptsache bloß kraftlos machen, und offenbar vom Dichter nur ein-

19) Quod Veneris puerum pretio prostrare jubetis?
Quo pretium condat, non habet ille sinum.
Amor. lib. 2.

geführt sind, um den Mängeln der Fabel und der Unfruchtbarkeit der Erfindung abzuhelfen. Daher die häufigen Unwahrscheinlichkeiten, welche das angenommene System veranlaßt, nemlich: daß sich die guten Väter von ihren Töchtern entfernen müssen, um die Liebhaber derselben ihrer Liebkosungen nicht zu berauben; daß die Gefangenen, welche zu ewigen Fesseln, oder zum Tode bestimmt sind, eine lange Zeit ganz allein auf der Scene bleiben, um einer Schönen Süßigkeiten vorzusagen; daß die Personen, anstatt auf die Begebenheiten zu achten, die unter ihren Augen vorgehen, sich mit langen Geschwätzen von Galanterie, von dem großen Einfluß des schönen Geschlechtes, über den erbärmlichen Zustand der Liebhaber, oder über andere Gegenstände, die ganz und gar in keiner Verbindung mit dem stehen, was vorgestellt wird, unterhalten. Unter vielen Beyspielen, die hierüber beygebracht werden könnten, mag als ein kleiner Versuch, die erste Scene des zweyten Akts aus dem Adriano in Siria hinreichend seyn. Der Zuhörer, welcher die gegenseitige Liebe zwischen Farnaspe und Emirena kennt, die mit Willen und Begünstigung des Vaters mit einander versprochen sind; der die Hindernisse weiß, welche der Eroberer Adriano ihrer Vereinigung in den Weg legt; der das Unglück des Farnaspe gesehen hat, welcher den Römern in die Hände fiel, und von ihnen mit Ketten belegt wurde, weil man ihn für den Urheber einer Feuersbrunst hielt, welche Osroa im kaiserlichen Pallast angelegt hatte, um den Kaiser darin zu verbrennen, der bey der zärtli-

chen Zusammenkunft der Liebenden in einer so traurigen Gelegenheit gegenwärtig war, und in dem Herzen der Emirena den verzweiflungsvollen Kummer ließt, der sie mit Recht nagt; der Zuhörer, der dieß alles weiß, wird, wie ich glaube, nicht erwarten, mitten unter so traurigen Empfindungen, die eine so fruchtbare Situation einflößt, lange Streitigkeiten über die Feinheit der Frauenzimmer, mit der Feinheit der Hofleute verglichen, anhören zu müssen. Und doch ist dieß der Gegenstand, welcher den Unterredungen der Emirena und des Aquilio zur Materie dient. Der Römer ermahnt die schöne Gefangene, sich zum Vortheil des Farnaspe der Liebe des Monarchen zu bedienen. Sie, von jener edlen Standhaftigkeit beseelt, die der verfolgten Tugend so wohl steht, antwortet:

Em. A me non giova
Perchè non l' amo.
Aquil. E' necessario amarlo
Perch' ei lo creda?
Em. E ho da mentir?
Aquil. Neppure.
E' la menzogna ormai
Grossolano artifizio, e mal sicuro.
La destrezza più scaltra è oprar di modo,
Ch' altri se stesso inganni: un tuo sospiro
Interotto con arte: un tronco accento
Che abbia sensi diversi: un dolce sguardo,
Che sembri a tuo mal grado
Nel suo furto sorpresso: un moto, un riso,
Un silenzio, un rossor, quel che non dici
Farà capir. Son facili gli amanti
A lusingarsi. Ei giurerá, che l' ami:

E tu quando vorrai
Sempre gli potrai dir: nol diſſi mai.

Em. Non ſo dove ſ' apprenda
Tal arte a porre in uſo.

Aquil. Eh che pur troppo
Voi naſcete maeſtre. Aver ſul ciglio
Lagrime ubbidienti: aver ſul labbro
Un riſo che non paſſi
A' confini del ſen: quando vi piace
Impallidirvi, ed arroſſir nel viſo,
Invidiabili ſono
Privilegj del ſeſſo: in dono a voi
Gli ha dati il Cielo, e coſtan tanto a noi.

Em. Tu che in corte invecchiaſti
Non dovreſti invidiarne. Jo giurerei,
Che fra pochi non ſei tenaci ancora
Dell'antica oneſtà. Quando biſogna
Saprai ſereno in volto
Vezzeggiar un nemico: acciò vi cada
Aprirgli innanzi il precipizio, e poi
Piangerne la caduta, Offrirti a tutti
E non eſſer che tuo: Di falſi lodi
Veſtir le accuſe, ed aggravar le colpe
Nel farne la difeſa: ognor dal trono
I buoni allontanar: d'ogni caſtigo
Laſciar l'odio allo ſcettro, e d'ogni dono
Il merito uſurpar: tener naſcoſto
Sotto un zelo apparente un empio fine:
Nè fabricar che ſull'altrui rovine.

Aquil. Far voleſti Emirena
Le vendette del ſeſſo. Jo non credei
Di pungerti coſì. De' detti tuoi
Non mi querelo; anzi a parlar ſincero
Credo ch'io diſſi, e tu diceſti il vero. &c.

Ich möchte nicht gerne für eigenſinnig in meinem Urtheile gehalten werden, aber ich müßte meine ei-

genen Empfindungen verläugnen, wenn ich nicht sagte, daß mir diese ganze Scene zwar ein artiges Geschwätz scheint, aber nicht am rechten Orte steht. Anstatt der Emirena und des Aquilio werde ich hier nur den Metastasio gewahr [20]).

An dieser Stelle sehe ich mich unversehens von einem gewissen unwilligen Leser unterbrochen, der sich zum Vertheidiger unsers Dichters aufwerfen will. Wenn ich mich in meinen Vermuthungen nicht irre, so werden sich seine Gründe ungefehr auf folgende Punkte einschränken, nemlich: daß sich der berühmte Dichter nach den Umständen habe richten müssen; daß er, begierig nach einem geschwinden

20) Wer Schriften nur obenhin liest, ohne auf den innern Zusammenhang der Ideen zu merken, wird mich vielleicht eines Widerspruchs beschuldigen, weil, da ich oben die Art und Weise, mit welcher Metastasio die Liebe behandelt, empfohlen habe, es scheint, als ob ich ihm dieß Lob wieder entziehen wolle, indem ich zeige, daß er sie auf eine dem Zweck des Theaters sehr wenig angemessene Art behandelt habe. Wer aber, wie man zu sagen pflegt, die Worte nicht nach der Elle mißt, wird finden, daß sich beyde Meynungen sehr gut mit einander vereinigen lassen, weil die erste überhaupt nur im Allgemeinen die Feinheit, Urbanität und Zärtlichkeit betrift, wodurch er diese Leidenschaft veredelt hat, Eigenschaften, die es sehr verdienen, als nützlich fürs Theater angepriesen zu werden. Die zweyte untersucht insbesondere diese Eigenschaften an sich selbst, und in wiefern sie bisweilen von ihm am unrechten Orte angewendet, aufs äußerste getrieben, allzu sehr verfeinert, oder Personen beygelegt werden, welchen sie nicht zukommen. Jene rühmt den oft glücklichen Gebrauch derselben; diese mißbilligt die Mißbräuche, und sowol der eine, als die andern müssen unpartheyisch bemerkt werden, von einem jeden, der das Amt eines Kritikers übernimmt, ohne sich den Vorwurf eines Widerspruchs zuzuziehen. Anmerk. des Verf.

und sichern Ruhm, bey einem wohllüstigen und gefühlvollen Volke, die herrschende Leidenschaft des Jahrhunderts habe begünstigen, und mehr darauf denken müssen, den schönen Frauenzimmern und den verliebten Jünglingen zu gefallen, als den eigensinnigen und mürrischen Gelehrten, oder den selten zu befriedigenden Philosophen [21]); daß, da er seine Dramen schrieb, um vorgestellt zu werden, er nicht umhin gekonnt habe, auf die Gebräuche des Theaters, auf den Geist der heutigen Musik, und auf den Eigensinn der Capellmeister, der Opernunternehmer, der Maschinisten, der Sänger und Tänzer zu achten; daß folglich die erwähnten Fehler weit mehr diesen Ursachen, als dem Verfasser beyzumessen sind. Ein strengerer Aristarch als ich, würde vielleicht antworten, daß man nach einer solchen Logik die Comödien des Chiari, und die Tragödien des Ringhieri für eben so vortreflich halten könne, als die Werke des Metastasio, da es gewiß ist, daß diese Dichter keinen andern Zweck hatten, als den vorübergehenden Beyfall eines dummen Haufens von Zuschauern zu erhalten; daß es nie einem Schriftsteller zum Ruhme gereichen kann, wenn er sich nach dem verkehrten Geschmack der Unwissenden richtet; daß die Größe eines Mannes von Talenten daran

21) Der berühmte Arnauld las einst die Phädra von Racine in Gesellschaft ihres Verfassers, und als er an die Scene kam, wo Hypolit der Aricia seine Liebe erklärt, rief er mit einem gewissen Unwillen aus: *Pourquoi cet Hypolite amoureux?* Racine antwortete lächelnd: *Eh Monsieur! Sans cela qu'auroient dit les Petits-Maitres?* Die nemliche Antwort würde auch Metastasio geben. Anm. des Verf.

erkannt wird, wenn er sich über die Irrthümer und Vorurtheile erhebt, die in seiner Kunst herrschen; daß das unwiderrufliche Urtheil der Nachwelt den Titel eines Genies bisher nur solchen erhabenen Schriftstellern zuerkannt hat, welche sich von den Fesseln der vorgefaßten Meynungen, vom niedrigen, gemeinen Geschmack los zu machen wußten, und sowol ihrer Nation als ihrem Jahrhundert Gesetze gaben, anstatt sie zu empfangen; daß unser Dichter einen unendlich größern Ruhm erhalten haben würde, wenn er gegen Schwierigkeiten gekämpft hätte, die ihm ein herrschsüchtiger Haufen Unwissender, und das fast durch zwey ganze Jahrhunderte hindurch eingewurzelte Herkommen verursachte, wenn er es gewagt hätte, eine gänzliche Umformung im dramatischen System zu unternehmen, anstatt den wirklichen Mängeln desselben durch Verschönerung ein desto größeres Ansehen zu verschaffen; und daß keiner dieses Projekt besser hätte ausführen können, als er, weil ihm von der Natur ein vortreffliches Genie zu Theil wurde, weil er die Gunst einer Nation und den Schutz und die Unterstützung eines kaiserlichen Hofes genoß, und eine große Menge vortreflicher Componisten hatte, welche mit ihrem Gesange beygetragen haben würden, das alte Gebäude umzustürzen, um dagegen ein neues zu errichten. Aber ohne mich bey dem aufzuhalten, was geantwortet werden könnte, nehme ich gerne die Gründe an, welche den Metastasio entschuldigen können. Ich beklage den großen Mann, der sich mit einer Gattung beschäftigen mußte, die entweder von Natur,

oder durch die Schwachheit anderer fehlerhaft war, und bin bloß auf die Umstände unwillig, die ihn dazu zwangen.

Es wird also bloß die Schuld an den Umständen liegen, daß er so oft das Costum verfehlt hat, und seinen Personen Anspielungen in den Mund legt, die ihnen nach Land und Zeit auf keine Weise zukommen konnten. Hieher gehört der Gebrauch der Mythologie, die bey den alten Asiaten bloß den Griechen eigen war, z. B. *Furie d' Averno* in dem Munde einer Prinzessin von Cambaya, welche einen König von Media schilt, *il remo del pallido nocchiero, La sponda del torbido Lete, La nera face in flegentonte accesa*, im Munde eines alten Königs von Persien, der mit seinen Vertrauten redet; Hymenäus, welcher die Fackel schwingt, von einem Chor Babylonier in den Zeiten der berühmten Semiramis angerufen, wo das fabelhafte System der Griechen noch nicht einmal vorhanden war, Hymenäus und seine Fackel also völlig unbekannte Namen waren; die Opfer, welche Astiages, der Vater des berühmten Cyrus im Tempel der Diana oder der dreygestaltigen Göttin verrichtet, obgleich diese falsche Gottheit, so wie sie die Griechen anbeteten, den Medern viele Jahrhunderte nachher erst bekannt wurde, nemlich nach der Eroberung der Seleuciden [22]);

22) Die alten Perser kannten nicht allein die Diana nicht, sondern überhaupt auch keine andere Gottheit Griechenlandes. Man wird mir vielleicht das Ansehen des Quintus Curtius entgegen setzen, welcher in der Beschreibung des prächtigen Aufzugs des Königs Darius, als er gegen die Macedonier zu Felde zog, sagt, daß die Perser

die Einführung eines Mädchens, aus dem Königreich Susa gebürtig, in die Zeiten des Artaxerxes, die der Iphigenie in Tauris Erwähnung thut, einer Tragödie, die erst lange nachher in Athen von Euripides verfertigt wurde.

E vuoi ch'io miri
Questa vera tragedia
Spettatrice dolente, e senza pena,
Come i casi d' Oreste in finta scena?

Der Gebrauch des krystallenen Spiegels im Munde eines Helden aus den fabelhaften Zeiten, nemlich des Herkules, da man weiß, daß diese Erfindung der weiblichen Eitelkeit erst viele Jahrhunderte nachher gemacht wurde; die Einführung von drey sehr eingezogenen Mädchen auf der Scene, deren eine den Plan des Trauerspiels Andromache macht, die andere unter dem Namen Licoris ein Schäfergedicht recitirt, und die dritte die Person eines Reisenden spielt, der in sein Vaterland zurückkommt, und stets die *toilette*, *la charmante beauté*, nebst mehrern französischen Abgeschmacktheiten im Munde hat. Ich weiß nicht, wie angemessen alles dieses den Nationalgewohnheiten in Peking seyn mag; ich glaube aber, daß ein jeder, der nur ein wenig

das Bildniß Jupiters umhertrugen. Allein, dieß ist nicht der einzige Irrthum dieses römischen Geschichtschreibers, und es ist allerdings zu verwundern, daß Rollin eine solche Fabel ohne alle Untersuchung angenommen, da er doch wissen mußte, daß in der Religion der Magiker ein Lehrsatz enthalten war, wodurch alle Bildnisse der Götter ausgeschlossen wurden, so daß man kein sichtbares Bild der Gottheit annahm, ausgenommen die Sonne und das Feuer. Anm. des Verf.

Verstand hat, diese und ähnliche Freyheiten dem Gemälde jenes Malers an die Seite setzen wird, der Jesum Christum malte, als er vor dem Volk predigte und ihn von Pagen in spanischer Tracht begleiten ließ, oder jenen Versen des Portugiesen Camoens, worin Venus und Bacchus einem Könige des Vorgebürges Comorin zu Hülfe kommen, welcher durch die Waffen des Vasco von Gama sehr geängstigt wurde.

Es wird gleichfalls die Schuld an der Gattung liegen, die vielleicht viele Dinge erlaubt, welche die Wahrscheinlichkeit verbieten würde, daß im Charakter vieler seiner Personen Ungewißheit und Widerspruch liegt, welcher Fehler einzig und allein durch das Bestreben entstand, einerley Situation zu wiederholen, und eine nichtswürdige Leidenschaft unter tausenderley Gestalten zu zeigen. Der Cato in Utica ist unter den andern hiervon ein einleuchtender Beweiß, ungeachtet der Zärtlichkeit, mit welcher der Verfasser dieses Werk stets angesehen hat. Man findet darin kaum eine einzige Person, welche den Charakter beybehält, welcher ihr von der Geschichte gegeben wird, oder welcher ihrer Situation angemessen seyn würde. Ich habe schon gezeigt, wie unschicklich es für das Amt und die Würde des Fulvius, eines römischen Gesandten war, sich in leere Liebeleyen mit der Emilia zu vertiefen; aber das kleine Hülfsmittel, dessen er sich bedient, um nicht bloß dem Scheine nach, sondern wirklich die Absichten zu entdecken, welche sie auf den Cäsar hat, ist keine geringere Unschicklichkeit in seinem Charakter;

eine sehr unwahrscheinliche Dichtung in einem Liebhaber unter den Augen seiner Geliebten, und der Rechtschaffenheit eines Römers sehr wenig entsprechend. Die Wittwe des Pompejus, die uns von den Geschichtschreibern als ein Muster des Heroismus und der Größe geschildert wird, erscheint hier nicht bloß falsch und verstellt, nicht bloß als unbescheidene Auskundschafterin der verliebten Empfindungen der Marzia, und begeht noch außerdem die Unbesonnenheit, ihre Absichten dem Fulvius, zu entdecken, den sie auf keine Weise liebte, und dessen Treue sie schon in der siebenten Seene des zweyten Akts in gegründeten Verdacht gezogen hatte, sondern (was noch schlimmer ist) sie stellt selbst dem Leben des Cäsar auf eine listige und nur schlechten Weibsbildern eigene Art nach. Marzia, die Tochter des Cato, die anfänglich so tugendhaft geschildert wird, daß sie nicht einmal den Cäsar als ihren Liebhaber erkennen will, nachdem er ein Feind des Vaterlandes und ihres Vaters geworden ist, verläugnet ihre Tugend nachher so sehr, daß sie sogar offenbar im Angesichte ihres Vaters den Bräutigam verwirft, welchen er ihr gegeben hatte, und sich der Liebe rühmt, die sie für seinen hassenswürdigsten Mitbuhler fühlt, in Umständen, die alle Hofnung zu einer gütlichen Ausgleichung benahmen, und worin Cäsar nicht anders angesehen werden konnte, als der Unterdrücker ihrer Freiheit und Feind des Cato. Cato selbst, dieser so strenge Anhänger der Gerechtigkeit, daß sein Wort bey den Römern so viel galt, als ein in Gegenwart der Götter abgelegter

Eid, versagte dem Cäsar unter einem sehr unbedeutenden Vorwand eine Audienz, die er ihm vorher versprochen hatte, und schämt sich nicht unter die öffentlichen Sorgen an einem so entscheidenden Tage die häußliche Angelegenheit der Hochzeit seiner Tochter Marzia zu mischen; er, der jeder häußlichen Empfindung entsagt hatte, und weder Vater, noch Bruder, noch Gemahl, sondern bloß Bürger war.

Eben so werden es Erfordernisse des Melodrama seyn, daß sich die Prinzessinnen so häufig in Schäferinnen verkleiden, und ihr Leben in den Wäldern zubringen, ohne den geringsten Uebelstand und Verdacht zu erregen; daß so viele Personen unerkannt bleiben, nach dem bloßem Gutdünken des Dichters; daß sie sich alle in einerley Umständen, und fast durch einerley Mittel entdecken; daß die Verwicklungen überall und allenthalben die nemlichen sind, nemlich eine Liebeserklärung, eine Eifersucht, eine Wiederversöhnung, und ein Verlöbniß, so daß, wer vier oder fünf Dramen von Metastasio gelesen hat, fast sagen kann, er habe sie alle gelesen; daß die Entwickelungen nicht nur zu einförmig, sondern oft gezwungen oder zerhauen sind, wie der gordische Knoten mit dem Degen Alexanders. Calsabigi, der in der anderwärts schon angeführten Dissertation diese Beschuldigung abweisen wollte, hat die Schwierigkeit sehr geschickt vermieden, indem er den Gesichtspunkt der Frage veränderte. Der Fehler des Metastasio besteht nicht darin, wie er annimmt, daß er stets mit einigen Verlöbnissen endigt (dieser Umstand, ob er gleich für die komische Gattung zuträg-

licher ist, als für die tragische, könnte nichts destoweniger dem bösen alten Herkommen des Theaters noch verziehen werden,) sondern darin, daß diese Absichten stets durch einerley Mittel erreicht werden, die nicht nur durch ihre allzu große Einförmigkeit für den Leser langweilig sind, sondern auch die Armuth des Dichters an Erfindung zeigen. Das Wiedererkennen, diese große Quelle des Wunderbaren und des theatralischen Vergnügens, wird von ihm durch wenig natürliche, sondern vielmehr durch romanhafte Wege bewerkstelligt, nemlich vermittelst eines Edelsteins, eines Billets, oder einer andern solchen von einem Priester verwahrten Sache, der, nachdem er das Geheimniß zwanzig Jahre hindurch verschwiegen hat, es genau im dritten Akt des Drama entdeckt. Ein Bogen Papier ist die Ursache der Entdeckung im Demetrius, in der Semiramis und in der Nitteti; zwey Bogen im Demophoon; der Edelstein der Argene entdeckt die Licida in der Olympiade; ein rothes Mahl auf dem Arm, welches bloß in der letzten Scene bemerkt wird, entdeckt die Egle in der Zenobia und so weiter. Wo das Wiedererkennen nicht statt findet, könnt ihr sicher seyn, daß die Entwickelung entweder durch eine Person geschieht, die sich in der Klemme befindet, und sich mit eigener Hand entleiben will, daher denn derjenige, welcher gegenwärtig ist, und nicht den Muth hat, Blut fließen zu sehen, sich geschwind versöhnt, um sich aus der Verwirrung zu ziehen, oder durch eine von einem Schurken angezettelte Verrätherey, oder durch einen Tumult des Volks, der nach der

Bequemlichkeit des Dichters so angesponnen ist, daß sich der Schuldige auf die Seite des Vaters oder des Regenten schlage, der ihn verurtheilt hatte, und nun, durch diesen Heldenstreich hintergangen, ihm die gewünschte Verzeihung zugesteht, oder weil die Geliebte und der Galan, der Streitigkeiten müde, und begierig, sich sobald als möglich aus ihrer Lage zu ziehen, sich gegenseitig dem glücklichen Nebenbuhler überlassen. Sehr selten trift es sich, daß Metastasio von andern Mitteln Gebrauch macht. Wenn diese meistens der Sache nicht angemessen sind, wenn sie nicht von selbst aus der natürlichen Entwickelung der Handlung entstehen, sondern vielmehr dem Herkommen gemäß gleichsam bey den Haaren herbey gezogen sind, so sind sie wenigstens wie Miethpferde zu betrachten, welche der Dichter miethet, um die Personen bis zur letzten Scene damit zu bringen.

Endlich wird auch die Ungeschicklichkeit in der Einrichtung der Scenen nicht weniger der Gattung, als den Umständen beygemessen werden müssen, die der Täuschung außerordentlich hinderlich ist, weil man nie eine hinreichende Ursache von demjenigen findet, was man sieht. Hieraus entsteht, daß die Personen gehen, kommen, entfliehen, und sich auf der Scene begegnen, nicht wie es die Umstände und Situationen erfordern würden, sondern wie es dem Dichter am bequemsten ist. Hieraus entsteht, daß die Schauspieler mit vernehmlicher Stimme reden, und von den Zuhörern verstanden werden, ohne daß ein dritter, welcher gegenwärtig ist, auch nur einen einzigen Accent vernimmt. Hieraus entsteht, daß

ſie auf eine zu geſuchte Art abwechſelnd reden, und einer die Empfindungen des andern nachahmt, ſo wie die Hirten in den Idyllen des Theokrit. Ein Beyſpiel zur Probe hiervon wird hinreichend ſeyn, weil es ein ganzes Buch erfordern würde, um alle die angeführten Dinge einzeln und ausführlich zu beweiſen. Dieſes findet ſich in der erſten Scene des dritten Akts der Olympiade.

„Die Scene iſt in zwey Theile getheilt, und „beſteht aus Ruinen eines alten bedeckten Gangs, „der ſchon großentheils mit Epheu, Dornſträuchen „und andern wilden Pflanzen bewachſen iſt. Me„gacles unterredet ſich mit Amynt auf der einen „Seite und nachher die Ariſtea mit der Argene auf „der andern. Aber jene ſehen dieſe nicht.„ Wir haben anfänglich eine Verbindung von Umſtänden, die nicht wenig geſucht ſcheinen kann. Zwey Perſonen, beyde Liebende, beyde im Begrif aus Verzweifelung zu ſterben, an ebendemſelben Ort, zu einerley Zeit, auf einerley Wege, beyde von einem Freunde zurückgehalten. Und man merke im Vorbeygehen, daß die eine von ihnen die Tochter des Königs, einzige Erbin des Reichs, und an eben dem Tage von allen Fürſten Griechenlands zur Gemalin verlangt worden iſt, unbemerkt aufs Land geht, und keine andere Begleitung hat, als eine ihrer vertrauteſten Schäferinnen.

Megacl. Laſciami. Invan t'opponi.
Amynt. Ah, torna, amico
Una volta in te ſteſſo. In tuo ſoccorſo
Pronta ſempre la mano

Del peſcator, ch' or ti ſalvò dall'onde,
Credimi, non avrai. Si ſtanca il Cielo
D' aſſiſter chi l' inſulta.)

Megacl. Empio ſoccorſo!
Inumana pietà! Niegar la morte
A chi vive morendo. Aminta, oh Dio!
Laſciami.

Am. Non fia ver.

Ariſtea. Laſciami Argene,

Argene. Non lo ſperar.

Megacl. Senz' Ariſtea non poſſo
Non deggio viver più.

Ariſt. Morir vogl' io
Dove Megacle è morto.

Scheint es nicht, als wenn ſie das

Alternis dicetis, amant alterna Camaenae.

herſagen wollte? Doch wir fahren fort; es iſt nicht ſo geſchwind geendigt.

Am. Attendi.

Aeg. Aſcolta.

Megacl. Che attender?

Ariſt. Che aſcoltar?

Megacl. Non ſi ritrova
Più conforto per me.

Ariſt. Per me nel Mondo
Non v' è più che ſperar.

Meg. Serbarmi in vita — — —

Ariſt. Impedirmi la morte — — —

Megacl. Indarno du pretendi.

Ariſt. Invan preſumi.

Amynt. Ferma. (Er hält den Magacles auf, welcher fliehen will. Eine Folge hiervon iſt, daß Ariſtea gleichfalls fliehen und aufgehalten werden muß.)

Arg. Senti infelice.

Ariſt. O Stelle! (Sie begegnen ſich in der Mitte des Theaters.)

Megacl. O Numi!
Ariſt. Megacle!
Megacl. Principeſſa!
Ariſt. Ingrato! E tanto'
M' odi dunque, e mi fuggi,
Che per eſſerti unita
S'io m' affretto a morir, tu' torni in vita?
Megacl. Vedi a qual ſegno è giunta,
Adorata Ariſtea, la mia ſventura.
Io non poſſo morir. Trovo impedite
Tutte le vie per cui ſi paſſa a Dite.

Könnten ſie einander abgemeſſener antworten, wenn beyde ihre geſchriebene Rolle in Händen hätten?

Man ſage mir nicht, daß ſich der Zuhörer um ſolche Verſehen gegen Ordnung, gegen das Coſtume und gegen die Scene nicht bekümmere, ſondern zufrieden ſey, wenn er von irgend einer Arie, oder von irgend einem Recitativ gerührt werde, oder daß er dem Dichter erlaube, die möglichſte Sorgfalt für einzelne Schönheiten zu vernachläſſigen, von welchen meiſtens die Wirkungen der Poeſie und Muſik abhängt. Man führe mir auch nicht das Beyſpiel anderer, alter oder neuer Schriftſteller an, die nun auf dem Throne der Unſterblichkeit glänzen, ob ſie gleich in der Beobachtung ſolcher Vorſchriften ſehr nachläſſig geweſen ſind. Solche Gründe, wenn ſie angenommen werden ſollten, würden allen geſunden Geſchmack, und alle deutlichere Einſichten über den Haufen werfen, die doch überall die Arbeiten des Genies leiten ſollen. Und was für ein Vergnügen kann ein Zuſchauer in einem Schauſpiele genießen, wo es an Intereſſe und Täuſchung mangelt? Und

wie soll sich diese erhalten, wenn der Dichter die Kunst nicht besitzt, dem Zuschauer glauben zu machen, er sey bey der Handlung gegenwärtig, die Handlung mit der Scene in Uebereinstimmung zu bringen, und überhaupt alle vorgestellte Dinge mit einander zu vereinigen? Wie soll er Interesse bewirken, wo Ueberzeugung fehlt, wo das Auge mit der Empfindung in einem steten Widerspruch steht, wo die Leidenschaft, die die Wirkung derselben seyn sollte, ohne hinlängliche Veranlassungen und Gründe entsteht? Wenn, wie Boileau in einem Vers, der eine Menge anderer aufwiegt, sagt

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable

welchen dauerhaften Ruhm erwarten jene Werke, worin das Wahre nicht statt findet, und worin die Umstände einander widersprechen, folglich das Unwahre bis zur Ueberzeugung anschaulich machen? Eine zärtliche Arie, ein pathetisches Recitativ kann zwar einen Augenblick Vergnügen machen, aber der Mangel an Uebereinstimmung der Theile unter einander, die Unwahrscheinlichkeit, welche überall hervorleuchtet, wird sehr bald jene vorübergehende Wärme wieder abkühlen, die durch nichts unterhalten wird. Auch läßt sich aus dem Beyspiel anderer zum Vortheile des Metastasio nichts anderes folgern, als das er nicht der einzige ist, dem man solche Beschuldigungen machen kann, und daß, anstatt die Frage zu seinem Besten zu entscheiden, sich vielmehr eine Menge anderer Schriftsteller aufs neue

einfinden werden, die es zu ihrer Entschuldigung anführen können [23]).

Aber ich habe mich so sehr in die Beurtheilung des Metastasio vertieft, daß der Leser vielleicht glauben wird, ich habe hauptsächlich die Absicht gehabt, diesen Dichter zu kritisiren. Wenn er ja einen solchen Verdacht gehabt hat, so bitte ich ihn, denselben fahren zu lassen. Ich versichere feyerlich, daß meine Ehrerbietung für den berühmten Dichter groß ist, und daß ihn niemand aufrichtiger schätzt, als ich, noch lieber Entschuldigungen für solche Fehler

Quas humana parum cavit natura

annimmt, die ohnehin in Vergleichung seiner übrigen höchst seltenen Vorzüge nur sehr unbedeutend sind. Aber es war meine mir selbst auferlegte Pflicht, die Wahrheit um keines menschlichen Ansehens willen zu verschweigen. Außerdem war es nothwendig, die Jünglinge (wenn meine Urtheile anders von solchem Werthe sind, daß sie von ihnen gehört zu werden verdienen,) in den Stand zu setzen, sich an das viele Gute und Vortrefliche zu halten, was sich im Metastasio findet, ohne andere Dinge nachzuahmen, die bey ihm verzeihlich sind, bey ihnen aber große Fehler seyn würden. Vor allem bitte ich, daß sie ihn nicht als Muster zu Tragödien ansehen mögen, wie jetzt einige Schriftsteller mit leidenschaftlichem Eifer die Italiäner so gerne beredet wollen. Die erhabene Traurigkeit der Tragödie hat

23) Horaz sagt von dieser Sache sehr vortreflich: *Nil agit exemplum, litem quod lite resolvit.* *Lib. 2. Sat. 3.*

mit dem Charakter des musikalischen Drama so viel zu thun, als die Römerin, Mutter der Gracchen, mit einer Tänzerin. Und die Verwechselung beyder mit einander ist das sicherste und geschwindeste Mittel, sie beyde zu verderben. Mit einer solchen Vorsicht müssen Jünglinge den Metastasio studiren. Die Clemenza di Tito, Achille in Sciro, die Olimpiade, Demofoonte, Issipile, Zenobia, Regolo, Temistocle, la Betulia liberata, den Gioas und fast alle andere geistliche Oratorien mögen sie für vortreflich halten, den Ezio, Catone, Artaserse, l'Eroe Cinese, Demetrio, Ipermnestra, Adriano, Ciro riconosciuto, Siroe, la Nitteti, il trionfo di Clelia, l'Asilo d'Amore, la Contesa dei Numi, l'Astrea placata, und einige andere seiner kleinern dramatischen Werke für gut. Für den Giustino, la Didone, Semiramide, il Ruggiero, Allessandro, il Re Pastore, und einige andere nebst seinen Sonetten müssen sie aber einige Nachsicht haben. Aber dieser Unterschied muß dem Verdienst des großen Dichters eben so wenig nachtheilig seyn, als die Kritik der Werke des Virgil, Homer, Corneille, und Racine, mit welchen Metastasio in seiner Gattung zu vergleichen ist, den Ruhm derselben vermindert hat. Sie hat ihn vielmehr befestigt. Er wird stets der schönste Glanz seiner Nation, und der erste dramatisch-lyrische Dichter der ganzen Welt seyn. Griechenland würde ihn vergöttert haben, wie es den Linus und Orpheus vergöttert hat.

Zwölftes Kapitel.

Wirklicher Verfall der italiänischen Oper. Allgemeine Ursachen desselben. Vergleichung der neuern Poesie und Musik mit der Poesie und Musik der Griechen. Veranlassungen zu ihrer Vollkommenheit bey den Alten, und innere Unbequemlichkeiten unsers musikalischen Systems.

Menschliche Dinge können indessen nicht lange in einerley Zustande bleiben. Gleich dem krummen Lauf, welchen die Planeten im unermeßlichen Raume gegen denjenigen Körper uehmen, der ihnen zum Mittelpunkt dient, hat auch der Weg der Künste einen Anfang, Fortgang und ein sicheres unaufhaltbares Ende, so wie die Veränderungen der Gestirne. Der Leser verwundere sich daher nicht, wenn er in der Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Oper nicht mehr jene großen Namen ertönen hört, die ihrer Nation so viele Ehre machten, wenn er die vielfältigen Theile, welche zum Drama gehören, und vormals alle auf einen einzigen Zweck gerichtet waren, nun einzeln und abgesondert entkräftet findet, wenn er endlich sieht, daß auch andere Nationen sich des Lorberkranzes bemächtigt haben, der vom Himmel bestimmt zu seyn schien, bloß allein auf italiänischem Boden zu wachsen und zu gedeihen. Dennoch muß man sich wundern, woher es kommen mag, daß bey einem so großen Ruhm, welchen diese Nation bisher genossen hat, bey der großen Anzahl vortreflicher Musiker, und bey dem Eifer und Enthusiasmus für die

Ausbildung der harmonischen Wissenschaften, die Musik in Italien doch nie auch nur den geringsten Theil derjenigen Wirkungen hervorgebracht hat, welche sie im alten Griechenland hervorbrachte. Diese Verwunderung wird um so größer, jemehr uns der unmäßige Reichthum der unsrigen, gegen die Armuth der griechischen verglichen, hierin weit über jene hätte hinaufsetzen müssen. Um alle Zweifel einzeln zu heben, und den Leser in den Stand zu setzen, vom gegenwärtigen Verfall des Melodrama selbst zu urtheilen, ist es nöthig, etwas bey den allgemeinen Ursachen desselben zu verweilen, um hernach auf die besondern und interessanten Umstände überzugehen.

Man muß sich an dasjenige wieder erinnern, was schon anderwärts gesagt worden ist, nemlich: daß beym Wiederaufleben der Wissenschaften in Italien so wie in ganz Europa, die schönen Künste nichts als eine Frucht von der Nachahmung der Alten waren. Dieß sieht man im Ursprung des Trauerspiels und der Comödie, und noch deutlicher haben wir es im Ursprung des Drama gesehen. Aber unsere von den religiösen, natürlichen und politischen Grundsätzen getrennte Nachahmung, die beym Original der Griechen statt fanden, und auf ein System von Religion, Gebräuchen und Gesetzen übergetragen, das ganz verschieden, wenn nicht entgegengesetzt war, konnte keine solche Wirkungen hervorbringen, wie die nemlichen Dinge unter ihnen. Die Pflichten des Dichters, Musikers, Sängers, Gesetzgebers und Philosophen waren in Griechen-

land viele Jahrhunderte hindurch in einer einzigen Person vereinigt, und diese Vereinigung wurde stets als das wirksamste und unmittelbarste Instrument angewendet, den Gemüthern der Menschen die nothwendigen Empfindungen für Ehre und Erhaltung der Nationen einzuflößen; daher kam es, daß die Person des Musikers oder Dichters vom Volke in größten Ehren gehalten und als Beschützer und Erhalter der öffentlichen Glückseligkeit angesehen wurde. Hingegen in unserer Gesetzgebung, die auf ganz verschiedenen Grundsätzen beruht, wird Musik und Poesie, weit entfernt als Gegenstände von großer Wichtigkeit angesehen zu werden, höchstens als eine ergötzende, aber zum religiösen und politischen Wohl der Staaten stets unnütze Beschäftigung betrachtet. Aus diesem Grundsatze entspringen einige Folgerungen, die nach meinem Urtheile dazu dienen können, den Verfall der schönen Künste bey uns überhaupt, und noch unmittelbarer derjenigen, welche zum Melodrama gehören, zu erklären. Die erste ist, daß bey uns die Philosophie, Gesetzgebung, Poesie und Musik schon seit langer Zeit getrennt sind, ihr invidueller Einfluß folglich als getheilt weit geringer seyn müßte. Die Zweyte, daß jeder dieser Zweige für sich allein entstand, und von den andern abgesondert emporwuchs, ihre Vereinigung folglich nicht so gut zu bewerkstelligen war, als bey den Alten. Die dritte, daß weder der Dichter noch der Musiker, weil beyde nicht das mindeste mit den Geschäften des Staates zu thun hatten, es vielmehr gefährlich für sie wurde, wenn

sie sich hinein mischen wollten, ihre Talente an keinen andern als solchen Gegenständen üben konnten, die bloß zum Vergnügen und von keinem, oder nur sehr geringem Nutzen waren. Welch ein Unterschied findet sich nicht in den Geschäften des Metastasio und Zeno, die sich beyde nach dem Eigensinn eines gedankenlosen und wollüstigen Volkes bequemen mußten, mit den Verrichtungen des Orpheus und Terpander verglichen, die durch den Klang der Lyra entweder wilde, in den Feldern herum irrende Menschen zusammenriefen, um ihnen Gesetze und Bildung zu geben, oder an der Spitze der Heere ein Volk von Helden anführten, und sie durch poetischen Wohlklang zu Siegen und Eroberungen anfeuerten? Welch ein unendlicher Abstand zwischen den Verfassern eines Opernbüchelchens und den Gesetzgebern oder Generalen einer ganzen Nation? Welch ein Unterschied in unserer Art das Andenken des berühmtesten Musikers mit einer Inscription oder mit einem Sonett zu ehren, und die Art der Alten, die die Lyra des Orpheus unter die Gestirne setzten, als würdig, mit den Himmelszeichen gleichen Rang zu haben, oder dem Namen eines Dichters Altäre errichteten, oder öffentliche Münzen mit seinem Bildnisse stempelten, oder ihn in Unglücksfällen des Landes gleichsam als einen Schutzgeist anriefen, wie es die Mytilenenser mit der berühmten Sappho gemacht haben?

Hieraus sieht man, wie natürlich die verschiedene Art, solche Gegenstände zu betrachten, ihre Mittelmäßigkeit bewirken mußte. Denn wo die Dinge

kein anderes, als ein solches Interesse haben, welches aus einem vorübergehenden und unbedeutenden Vergnügen entspringt, da hat auch ihre Vollkommenheit keinen andern Maasstab, als den Eigensinn desjenigen, der sich daran ergötzen will. Und so wie Freiheit, die Schauspiele zu befördern und zu beurtheilen, gänzlich dem Volke, und nicht solchen Personen, (wie es seyn sollte,) die sich durch Wissenschaft, Klugheit und guten Geschmack auszeichnen, übergeben ist, so müssen sie auch nothwendig in diejenige Abgeschmacktheit und Ausschweifung ausarten, in welcher wir sie sehen; daher nun der Verfall des neuern Theaters, und die gänzliche Unwirksamkeit, welche die Vereinigung aller schönen Künste, ob sie gleich zu einerley Zweck bestimmt sind, auf uns beweißt. Die Geschichte erzehlt uns vergeblich bewundernswürdige Beyspiele von der Gewalt der Musik bey den Griechen; die Philosophie untersucht vergeblich die Beziehung, worin die Bewegungen der Harmonie mit unserm physischen Temperamente stehen, vergeblich setzt sie Systeme fest, und leitet Folgen daraus her; die Erfahrung, diese fatale Klippe, an welcher alle Theorien scheitern, zeigt uns, daß das prächtige und kostbare Schauspiel der Oper nichts als ein Zeitvertreib müssiger Leute ist, die nicht wissen, wie sie ihre Zeit hinbringen sollen, und fünf oder sechs langweilige Stunden mit einem Preiß von vier oder fünf Paoli bezahlen. Zur Verscheuchung dieser Langenweile ist die Bezauberung und Täuschung aller Sinnen noch nicht hinreichend, sie nehmen auch noch ein beständiges Gewäsche, den

Cicisbeismus, das Flispern, Mahlzeiten, und Spiele zu Hülfe, und achten auch nicht im mindesten eher auf das Schauspiel, als bis etwa ein begünstigter Sänger den Mund öfnet, um eine Ariette herzugurgeln. Diese wird alsdann mit einer tiefen Stille angehört, sodann ein lautes und fanatisches *brava evviva* gerufen, mit unaufhörlichem Händeklatschen begleitet. Hierauf verfällt man wieder in die erste Zerstreuung, welche einem fast vorkommt, wie der Wind, wie sich Horaz bey den römischen Theatern beklagte, der in den Gebüschen des Gargano heult, oder das Rauschen des toskanischen Meeres.[24]) Jean Jaques Rousseau wollte in seinem berühmten Schreiben über die französische Musik den Italiänern die Ehre anthun, nicht zu glauben, daß es in ihren Theatern auf diese Weise hergehe, und schreibt den ähnlichen Unfug, den man stets in Paris findet, dem einschläfernden und monotonischen Wesen der französischen Musik zu. Wenn aber dieser Philosoph gegenwärtig die Alpen hätte passiren wollen, um sich mit eigenen Augen von dem zu unterrichten, was er sich bloß einbildete, so würde er gesehen haben, daß Italien in diesem Punkte eben so wenig Nachsicht verdient als Frankreich. Er würde gesehen haben, daß weder die schönste Musik, die in lebenden Sprachen gesungen wird, noch der vortreflichste dramatisch lyrische Dichter von ganz Europa, noch die Weitläuftigkeit und Pracht der Theater, noch die größte Vollkommenheit der Perspektive im

34) Garganum mugire putes nemus, aut mare Thuscum.

Lande der schönen Künste hinreichend sind, in einem Volke, welches bloß ein vorübergehendes Vergnügen weniger Stunden sucht, jene lebhaften und tiefen Rührungen, jenes Pathos zu bewirken, welches doch der große Endzweck aller vorstellenden Künste seyn sollte.

Niemand sollte wohl glauben, daß der Reichthum unserer Musik gerade das ist, was sie weniger pathetisch macht. Dieß sey daher die zweyte Ursache, deren Untersuchung wir vornehmen. Wir haben einen Contrapunkt, von welchem, wie man sagt, die Alten nicht die mindeste Kenntniß gehabt haben sollen; wir haben eine weit reichere und weit künstlichere Harmonie, als man in jenen Zeiten hatte, in welchen durch sie so bewundernswürdige Wirkungen hervorgebracht wurden; man sagt noch überdieß, daß die neuern Instrumente, von größerm Umfang als die alten, folglich auch zur Hervorbringung mannichfaltiger Combinationen der Töne weit geschickter sind. Aber diese Hülfsmittel, welche unsere Musik glänzender und angenehmer machen, machen sie auch zugleich zur Erregung der Leidenschaften weniger geschickt. Ob dieses gleich beym ersten Anblick paradox zu seyn scheint, so wird es doch der Leser leicht gegründet finden, sobald er nur bedenken will, daß die Energie der musikalischen Töne in der Erregung der Leidenschaften bloß von der genauesten Nachahmung der Natur herzuleiten ist, das heißt, vom genauesten Ausdruck jener natürlichen Töne, in welche der Mensch ausbricht, wenn er Schmerz, Zorn, Freude oder irgend eine andere hef-

tige und lebhafte Leidenschafte fühlt. Nun ist es gewiß, daß sich die Harmonie von dem leidenschaftlichen Accent desto mehr entfernt, je künstlicher und zusammengesetzter sie wird, und daß die Töne von ihrem nachahmenden Charakter nach eben dem Maaß verlieren, nach welchem sie an Annehmlichkeit und Kunst zunehmen. [25]) Denn es ist ausgemacht, daß ihre Folge auf einander, so wie sie sich ungekünstelt und freywillig in der Stimme des Menschen äußert, nichts mit ihrer eigentlich musikalischen Folge gemein hat, die durch so viele harmonische Regeln gefesselt ist. [26]) Da also die Aehnlichkeit

25) Daß doch alle diese Philsophen, denen es an hinlänglicher Kunstkenntniß fehlt, sich an den Reichthümern der Kunst so ärgern, und ihren Ausdruck der Leidenschaften durchaus nicht zur Kunst, sondern zur Natur selbst machen wollen, und dadurch alle ächte Begriffe von Kunst und Kunstnachahmung gänzlich über den Haufen werfen, ohne es selbst zu glauben! Alles, was hier Arteaga sagt, läuft im Grunde bloß auf Empfehlung einer Art von Nachahmung oder von Aehnlichkeit der Natur hinaus, welche die Alten schon für Uebertreibung hielten, und Onomatopoien nannten. Sie sind nicht Nachahmung der Natur, sondern die Natur selbst.

26) Eben hieraus folgt, daß der Naturlaut selbst nicht in das Gebiet der Kunst gehört, weil der Ausdruck desselben nicht Kunst, sondern Natur ist. Nach diesem Grundsatz des Verfassers würde also die Empfindung einer über den Verlust ihres Kindes jammernden und heulenden Mutter nicht in eigentlich musikalischen Intervallen, sondern durch wirkliches Heulen und Jammern ausgedrückt werden müssen, und der veredelte Kunstausdruck, der alle übertriebenen Aeußerungen einer Empfindung, als eines edeln und gebildeten Menschen unwürdig, verabscheut, und sich bloß an den Grad der Empfindung hält, der sich für einen Menschen von feiner Erziehung schickt, gänzlich wegfallen. Durch einen solchen ästhetischen Grundsatz müssen alle bis-

zwischen der Art der Nachahmung und dem nachgeahmten Gegenstande wegfällt, welch Wunder ist es, wenn das Herz, welches keine Beziehung fühlt, mitten unter so vielen harmonischen Reichthümern kalt und gleichgültig bleibt?

Auch selbst dann, wenn man nicht das nachahmende Vermögen der Töne, sondern bloß die physische Wirkung derselben auf unsere Nerven betrachtet, wird man finden, daß ein einfacher Gesang, vor einem andern, der mehr gearbeitet und zusammengesetzter ist, Vorzüge hat. Denn diese zweyte Wirkungsart der Töne ist desto nachdrücklicher, je stärker die Eindrücke sind, welche durch die Töne vermittelst der Vibrationen der Luft unserm Ohre mitgetheilt werden. Aber eine zu verfeinerte

herigen Stümper zu Meistern, und alle bisherigen Meister zu Stümpern werden. Denn gerade die Stümper, die weder Schicklichkeit im Ausdruck der Empfindung kennen, noch das feine Verhältniß zu finden wissen, welches zwischen der natürlichen Aeußerung eines Gefühls und dem wahren würdigen Kunstausdruck desselben liegt, sind es, die die Forderung des Verfassers am meisten erfüllen, so wie sich hingegen die Meister der Kunst am meisten davon entfernen. Die Musik ist als Kunst der Töne, und nicht bloß als Ton betrachtet, für die Einbildungskraft, die durchaus kein Interesse an einem Ausdruck finden kann, der als wirklicher Naturlaut ihr keine Gelegenheit läßt, irgend eine Beziehung zwischen Natur und der Kunstnachahmung derselben zu entdecken. Ausserdem muß der Ausdruck der Kunst schön seyn. Da nun aber der bloße Naturlaut nie eigentlich schön, sondern sogar meistens ungangenehm und widrig ist, besonders bey unmäßigen Aeußerungen einer Empfindung, so würde durch die Befolgung des Grundsatzes unsers Verf. auch dieser Kunstvorzug verloren gehen müssen.

Musik vermindert die Kraft derselben, weil sie sie nur obenhin hören läßt, sie in die kleinsten Theile zertheilt, die Stimme dadurch schwächt, und, so zu sagen, die Empfindung durch das allzu gesuchte Wesen ermattet. Es giebt nur eine bestimmte Anzahl von Inflexionen, die geschickt sind, eine Empfindung oder ein Bild in seiner ganzen Stärke zu erregen, und diese Inflexionen sind desto kräftiger, je getreuer sie die Stimme der Natur ausdrücken.[27]) Daher kommt es, daß ein bloßes Heulen, ein Aechzen, ein Seufzer eines Unglücklichen uns sehr geschwind erweicht, und bis ins Innerste der Seele dringt. Die rührende Kraft der Melodie besteht darin, daß sie vermittelst der Töne jene wenigen aber charakteristischen Züge kenntlich macht, welche der zur Nachahmung gewählte Gegenstand darbietet. Alles was die Kunst hinzusetzt, ist nicht mehr die Sprache der Empfindung, sondern eine Umschreibung, eine rhetorische Phrase des Harmonisten. Man muß sich daher nicht verwundern, wenn die neuere Musik, die anstatt unsere Empfindungen durch Simplificirung derselben zu verstärken, sie durch eine ausschweifende Vervielfältigung entkräftet, und anstatt den wahren und einzigen Ton der Leidenschaft fest zu halten, uns bloß Triller, Arpeggiaturen, Läufer und tausend andere Verkleinerungen der Stimme hören läßt, sich am Ende in dem Fall des Midas in der Fabel befindet, welcher mitten unter seinen aufgehäuften unermeßlichen Schätzen Hungers starb.

27) S. die vorhergehende Anmerkung.

Die Geschichte bestätigt meine Meynung vollkommen, und zeigt uns, daß die griechische Musik das große Geheimniß, Leidenschaften zu erregen, in eben dem Maaß verlor, in welchem sie sich von ihrer ursprünglichen Einfalt entfernte. Anfänglich rauh und plump, wie die Sitten der Einwohner, hielt sie, wie man sagt, den Lauf der Flüsse auf, machte Tyger zahm, und errichtete durch den Klang der Lyra die Mauern um Theben. Durch solche Allegorien wollte man den bewundernswürdigen Einfluß andeuten, welchen sie unter den Händen des Linus, Amphion und Orpheus auf die Herzen jener Völker erhielt. Mannichfaltiger und reicher in der Folge, aber noch immer einfach, und unzertrennliche Gefährtin der Poesie und des Tanzes, beseelte sie nach und nach die Gesänge des Hesiod, Homer, Archilochus, Tyrtäus, Olympus, Simonides und der Sappho, vereinigte sich mit dem Charakter und den Sitten der Nation, wurde bey der öffentlichen Erziehung zum Grunde gelegt, und das Vehikel der Religion, Moral und der Gesetze. Man kann es ohne Uebertreibung sagen, daß Griechenland damals durch den Klang der Lyra mit eben dem Despotismus regiert wurde, mit welchem in unsern Tagen unsere Monarchien aus dem Cabinette regiert werden. [28]) Wenn unter den Lacedämoniern bürgerliche Uneinigkeiten entstanden, so

28) Lyra est, quae veterem rexerit Graeciam, pluresque in ea formarit Respublicas quam nunc toto reperiantur terrarum Orbe. *Is. Vossius* de poemat. cantu et virib. rhythmi, pag. 47. und nach der deutschen Uebers. im dritten Bande meiner mus. krit. Bibl. S. 64.

kam Terpander, um sie zu schlichten, ohne eine andere Ueberredung, ohne eine andere Macht, als die der harmonischen Töne. Ein strenger Befehl untersagte allen Rednern bey Todesstrafe, den Athenienſern die Eroberung der Insel Salamin vorzuschlagen; die Gesänge Solons erregen im Volke einen Tumult, das Decret wird aufgehoben, eine Armee zusammengebracht, und ein vollkommener Sieg erhalten. Man mußte die Arkadier civiliſiren, die grausam und blutdürstig waren; zur Erreichung dieses Zwecks wurde die Musik für das einzige Mittel gehalten. Man befolgte in der öffentlichen Verwaltung einen auf Harmonie gegründeten ökonomischen Plan, man zwang die Kinder, die Erwachsenen und Alten nach gewiſſen Regeln zu singen, und Arkadien, welches vorher der Aufenthalt wilder Menschen war, wurde nun ein Sitz der Fröhlichkeit und Sanftmuth. Hieraus entstand der politische Grundsatz, über welchem die beßten Regierungen Griechenlandes lange vor der Entstehung der Philoſophie so sorgfältig wachten, daß nemlich die Musik unverändert und unverdorben in ihrer ursprünglichen Einrichtung erhalten werden möchte. Sparta und Creta zeichneten sich besonders hierin aus. Alle ihre Gesänge und Tänze waren nach dem Zeugniſſe des Plato den Göttern gewidmet.[29]) Es war festgesetzt, was für eine Art von Opfer einer jeden Gottheit gebracht werden sollte, so wie auch die Gesänge und Chöre bestimmt waren, die bey jedem Opfer gesungen werden mußten. Und wenn sich jemand anderer Lobge-

29) Im siebenten Buch von den Gesetzen.

sänge und Chöre beym Gottesdienste bediente, als derjenigen, welche nach den Gesetzen vorgeschrieben waren, so mußten ihn die Priester und obrigkeitlichen Personen aus der Gemeine verweisen. Hier verdient auch das Dekret der Ephoren von Sparta gegen den Timotheus bemerkt zu werden, worin dieser Tonkünstler als ein Ketzer und Zerstörer des öffentlichen Herkommens behandelt wird, weil er die alte Musik verändert, und die Lyra mit zwey Saiten vermehrt hat. Aus dieser Ursache hielten noch ausserdem die Weisesten unter den Griechen dafür, daß es nützlicher, und sogar nothwendiger zum Besten des Staates sey, die Leidenschaften des Volkes zu mäßigen, als sie anzufeuern; bloß in der durch Philosphie geordneten Musik fanden sie das Geheimniß, eine solche Mäßigung zu bewirken. Daher führte man schon in den frühesten Jahrhunderten Griechenlandes die Sitte ein, bey Gastmalen das Lob der Götter und Helden zu besingen, um die Leidenschaften vor demjenigen Uebermaaß zu bewahren, welches in jenen Zeiten desto gefährlicher war, jemehr sich die noch ungesitteten Gemüther von Natur zur Ausgelassenheit geneigt fühlten. Daher führten auch die spartanischen Generale, wenn sie dem Feinde ein Treffen liefern wollten, ihre Truppen lieber nach dem Klange der Flöten als der Trompeten an, weil die gemäßigte Sanftheit derselben die Grausamkeit und Wildheit der Soldaten milderte, deren übermäßiger Eifer der nothwendigen Subordination sehr hinderlich war.

Die Erfindung und die Fortschritte der dramatischen Kunst trugen nicht nur zur Erweiterung der Reichthümer der Musik durch Verfeinerung derselben bey, sondern verminderten auch nach und nach ihren alten Einfluß. Beym Ursprung des Theaters waren die dramatischen Vorstellungen in einem solchen Ansehen bey den Griechen, daß sich, nach dem Zeugnisse des Plutarch, die Erfinder der Trauerspiele mit den größten Feldhauptleuten verglichen. Wozu waren also, sagt dieser Schriftsteller, die bey den Athenienſern so geachteten Trauerspiele gut? Die Verschlagenheit des Themistokles umgab die Stadt mit einer Mauer, der Fleiß des Perikles verschönerte sie, Miltiades erhielt ihre Freiheit, Cimon erhob sie an Ruhm über andere Republiken. Wenn die Weisheit des Euripides, die Beredsamkeit des Sophokles, und die Heftigkeit des Aeschylus gleichfalls etwas gut machten, oder den Athenienſern neuen Ruhm und neue Ehre verschaften, so ist es billig, solche dramatische Vorstellungen ebenfalls mit Trophäen zu belohnen, das Theater der Regierung entgegen zu setzen, und den Meister solcher Erfindungen dem Feldherrn gleich zu schätzen. [30])

Aber es währte nicht lange, so entsagte die von ihren eigenen Schönheiten darnieder gedrückte Musik ihrer Herrschaft, welche sie bis dahin über die Gemüther ausgeübt hatte, und begnügte sich mit einer eiteln Ergötzung des Ohrs. Die erste Epo-

30) s. Plutarchs moralische Werke, de gloria Atheniensium

che ihres Verderbnisses fieng sich unter der Regierung der Amphiktyonen an, in welcher Zeit die Wettspiele unter den Cythäristen, das heißt: unter den Dichtern, die ihre eigenen Gedichte sangen und mit der Cythar begleiteten, und die Wettstreite unter andern Spielern verschiedener Instrumente eingeführt wurden. Ein gewisser Polymnest verkürzte und verlängerte die Saiten der Lyra nach seinem Belieben, und brachte dadurch Töne hervor, die vor ihm unbekannt waren. Einige Musiker, welche zur häußlichen Unterhaltung einige musikalische Stücke ohne Text verfertigten, führten nachher in den Chören der Dramen, und in den pythischen Spielen den unglücklichen Gebrauch ein, die Instrumentalmusik unabhängig vom Gesange zu machen.[31])

31) Plato im ersten Buch von den Gesetzen nennt die Instrumentalmusik, vom Gesange abgesondert, eine unbedeutende Sache, und einen Mißbrauch der Melodie. Anm. des Verf. Diese Stelle findet sich im angeführten Buche von Plato nirgends, ob sie gleich diesem Weisen schon von vielen Schriftstellern zugeschrieben worden ist. Außerdem würde sie auch, wenn sie Plato wirklich gesagt hätte, nichts weiter beweisen, als daß die Instrumentalmusik in jenen Zeiten noch in einem sehr schlechten Zustande war, folglich aus diesem Grunde keine Bedeutung und keinen Inhalt hatte. Wie sollte auch die Instrumentalmusik ohne den Gebrauch der Harmonie, von welcher die Griechen nichts wußten, eine Bedeutung gehabt haben können? Wie konnte sie der Worte entbehren, da die Instrumente so unvollkommen, und zur Hervorbringung einer an einander hängenden Melodie gänzlich unfähig waren? Und wenn sie auch vollkommen gewesen wären, wie könnten demungeachtet ihre Melodien bedeutend geworden seyn, da es ihnen nicht nur an einer hinlänglichen Anzahl von Tönen fehlte, sondern auch die wenigen Töne, welche sie wirklich hatten und gebrauchten, noch nicht in ein so

In kurzem sonderte sich auch der Tanz von der Poesie und Musik ab, und sowohl die eine als die andere waren nun nicht mehr in den Händen des Gesetzgebers. Als nun jeder dieser Zweige eine Kunst für sich wurde, entstand bey den Griechen die Wissen-

dentliches System vereinigt, noch nicht so abgemessen waren, als es nothwendig gewesen wäre, wenn sie durch eine bedeutungsvolle Melodie auf bloßen Instrumenten hätte hervorgebracht werden sollen? Plato kann also die bloße Instrumentalmusik seiner Zeit mit vollem Rechte eine nichtsbedeutende Sache und einen Mißbrauch der Melodie genannt haben; folgt aber daraus, daß es die Instrumentalmusik überhaupt, auch ohne die erwähnten Mängel, auch in ihrer größten Vollkommenheit ist? Gerade das, was jeder Kenner der Kunst für den ersten Schritt zur Vervollkommnung der griechischen Musik hält, nemlich die Einführung der musikalischen Wettstreite für bloße Instrumentisten, die Erweiterung ihrer Tonreihen, die Ausbildung der Instrumentalmusik zu einer Kunst für sich, die unabhängig vom Gesang und von Worten ihre eigene Sprache reden lernte, u. s. w., hält der Verf. für die ersten Schritte zu ihrem Verfall. Aber wie konnte denn die Musik schon verfallen, da sie um jene Zeit noch so ganz und gar nicht empor gekommen war? Wie kann der Verstand eines Mannes wieder abnehmen, bey welchem er noch nicht gewachsen ist? In den Augen eines Kindes, welches seinen kleinen Verstand zum Maasstabe nimmt, mag vielleicht der wachsende Verstand eines Mannes ein desto gewisseres Zeichen des Verfalls oder der Abnahme scheinen, je weiter er sich von dem kleinen Maasstabe desselben entfernt. Aber auch in den Augen eines Mannes? Arteaga mag es seinem Uebersetzer nicht übel nehmen, wenn er hier aufrichtig gesteht, daß er sowol ihn, als alle diejenigen Schriftsteller, welche den Zustand der Musik ohne hinlängliche innere Kunstkenntniß untersuchen, und jede Erweiterung ihrer Mittel des Ausdrucks als schädlich, und der wahren Vollkommenheit derselben hinderlich ausgeben wollen, in dem Fall des obenerwähnten Kindes glaube, die stets das kleine Maas von Kunstkenntniß zum Maasstabe machen, nach welchem sich die Kunst richten soll.

schaft, welche die Neuern Musik nennen, das heißt: diese künstliche Zusammensetzung der Töne, die ohne Worte statt finden kann, und wirklich statt findet, und welche ihre Farben, ihre Figuren, ihre Bewegungen, mit einem Worte, ihre unabhängige eigene Sprache hat; hingegen vor dieser Zeit war die Harmonie keine Wissenschaft für sich, sondern nur eine Verstärkung des poetischen Ausdrucks, oder um mich mit mehrerer Genauigkeit auszudrücken, sie war nichts anderes, als die Kunst, die Accente der Poesie fühlbar zu machen.[32]) Da diese Zweige nun getrennt waren, so wurde es nothwendig, ihnen einzeln denjenigen Grad von Ausbildung zu geben, welchen die Eitelkeit der Künstler, und der Ueberdruß der Zuhörer verlangte. Die Poesie hatte nicht mehr den genauen Zusammenhang mit der Musik, welchen sie vorher gehabt hatte, noch diese mit den Empfindungen des Herzens. Vergeblich versuchte man, sie zur ursprünglichen Quelle zurück zu führen; vergeblich widersetzten sich Pratinas, Pindar, Lamprus und einige andere berühmte Musiker und Dichter dem einreissenden Verderben; ihre Kräfte vermoch-

32) Wer sich von der Schönheit dieser griechischen Musik im Zustande ihrer größten Vollkommenheit, wie die Anhänger derselben meynen, einen deutlichen Begriff machen will, darf nur auf die Art und Weise merken, mit welcher in unsern Kirchen die Collekten vor dem Altare gesungen werden. Diese sind unstreitig griechischen Ursprungs; man merkt ihnen aber nicht das mindeste von musikalischer Schönheit, oder von derjenigen außerordentlichen Kraft, Leidenschaften zu erregen und zu stillen, an, von welcher sich unser Verf. bey der griechischen Musik einen so großen Begriff macht.

ten weiter nichts, als die Krankheit ein wenig aufzuhalten; ohne die Wirkungen derselben verhindern zu können. Die in Gebrauch gekommenen Dithyramben machten mit ihren wilden Gesängen in der Poesie, im Rhythmus und in der Musik eine sehr schlechte Wirthschaft. Die Componisten wußten, um sich auszuzeichnen, nichts besseres zu finden, als das Neue und Außerordentliche. Jemehr sie solchen Einfällen der Kunst folgten, desto weiter entfernten sie sich von der Natur. Auf den Instrumenten wurde die Anzahl der Saiten und Töne vermehrt, die Eigenschaften der Klanggeschlechte, Moden und Stimmen wurden untereinander vermengt, und man vernachlässigte in der Folge die Anwendung der Gesänge zu ihren bestimmten Zwecken. Oft, sagt Plutarch, nahm die Musik nicht die mindeste Rücksicht auf die Inflexionen der Stimme, und diese kamen aus dem Munde des Sängers, ohne die Gesetze der Intervallen auf irgend eine Weise zu beobachten. Beym Anblick so großer und so schleuniger Veränderungen hatte Anaxilas Recht zu sagen, daß die Musik, so wie Lybien, alle Jahre irgend ein Ungeheuer von einer neuen Art gebähre.[33]) Nach solchen Umschaffungen, deren vornehmster Urheber Melanippides, Phrynis, Cinesias, Polyxenes und Timotheus von Milet waren, hörte die Musik auf, so große Wirkungen hervorzubringen, als man vorher an ihr gewohnt war, und so wie sie künstlicher und gelehrter wurde, so wurde sie auch weniger ausdrucks-

33) Der Comiker Pherekrates beym Plutarch de Musica.

voll und pathetisch. Eben so wie die neue Musik, (soweit sie auch von den erwähnten Wundern der griechischen entfernt ist,) wenn es ihr einmal glückt, Leidenschaften zu erregen, es auf keine andere Weise thut, als durch Entfernung von den gewöhnlichen Arten, sich der Simplicität zu nähern. Sehr Sachkundige Personen haben mir erzählt, daß sie in Rom bey Anhörung des berühmten *Miserere* von Palestrina, welches von den Sängern der päbstlichen Capella ohne alle andere Verzierung, als eine gehörige gezogene und getragene Stimme ist, aufgeführt wird, ganz zur Empfindung der Andacht und zu innern Vergnügen hingerissen worden sind, und daß ihnen nichts ähnliches begegnet sey, wenn sie in andern Städten den nemlichen Psalm mit allem Prunk der neuern Schulen aufführen hörten. Der berühmte Tartini behauptet das nemliche, wenn er von alten Kirchengesängen spricht, unter welchen man einige findet, die so feyerlich, angenehm und majestätisch sind, daß es den Neuern sehr sauer werden sollte, eben solche zu machen, da die Vortreflichkeit derselben einzig und allein darin liegt, daß sie mit der größten musikalischen Simplicität für eine einzige Stimme verfertigt sind, und mit dem Recitativ einige Aehnlichkeit haben, jedoch ohne Zwang und ohne an einen strengen Takt gebunden zu seyn. [34])

Die vorgetragenen Betrachtungen können mit gleichem Erfolg auch auf viele andere Völker angewendet werden, bey welchen die kräftige und rüh-

34) Trattato di musica, p. 144.

rende Musik in ihrem Ursprunge, in eben dem Maaße ausartete, in welchem sie an Verfeinerung zunahm. Zur Bestätigung des bisher Gesagten wird es aber genug seyn, das Beyspiel der Chinesen, und Araber anzuführen, zwey Nationen, die den Einfluß dieser Kunst auf Sitten und Politik eben so gut kannten, als die Griechen. Ling-luu, Kovei, und Pin-monkia hatten nicht weniger als Amphion und Orpheus den Lauf der Flüsse aufgehalten, und Wälder in Bewegung gebracht. Die Chinesen glauben, daß die alte Musik ihres Landes die erhabenern Geister vom Himmel heruntergezogen, oder den Abgründen ihre geistigen Wesen entzogen habe. Sie glaubten auch, daß man den Menschen vermittelst der Harmonie die Liebe zur Tugend, und zur Ausübung ihrer Pflichten einflößen könne. Will man wissen, ob ein Reich gut regiert werde, und ob die Sitten der Einwohner gut oder schlecht sind, so beobachte man den musikalischen Geschmack, der unter ihnen herrscht, sagt Confucius. Aber wie sehr sich unter ihnen dieser Einfluß, seit der Einführung einer größern Kunst der Töne vermindert hat, sieht man, außer andern Beweisen, auch aus der Erklärung des Kaiser Ngaiti, welcher den Thron im 364sten Jahre der christlichen Zeitrechnung bestieg, worin er sich beklagt, daß die sanften, künstlichen und weibischen Musiken einen Hang zur Wollust einflößen, mit Ernst den Befehl zu einer Verbesserung giebt, und alle Arten von Musik verbietet, ausgenommen diejenige, welche zum Krieg und zu dem Feste Tiao gehört [35]).

35) s. den sechsten Band der Memoires concernans l.

Die Araber hatten die nemliche Neigung zur Musik, und auch die nemlichen Begriffe von ihrer Gewalt. Auch sie verehrten in ihrem Ishac, Kathab al Mouffouly und Alpharabi ihren Linus, Ismenias und Epimenides, die mit ihrer Stimme und mit ihren Instrumenten Wunder thaten. Ihre Musik war genau mit der Philosophie verwebt, und ihre Weisen wußten bewundernswürdige Verhältnisse unter den harmonischen Klängen und der ganzen Natur zu finden. Das Instrument, Zir genannt, war seiner lebhaften und scharfen Töne wegen dem Feuer ähnlich, das Metsni glich der Feinheit seiner Melodie wegen der Luft, das Bem hatte Aehnlichkeit mit der Erde, deren Gewicht es mit seinen Tönen nachahmte, und die Instrumente, mit Namen Motsellets, mit dem Wasser, der kalten Töne wegen, welche sie hervorbrachten. Die Harmonie war nach den Begriffen der Araber eine Panacea oder ein allgemeines Mittel für Leib und Seele. Die medicinischen Recepte für alle Krankheiten waren auf die Töne des Oud oder der Laute gegründet, so wie es die moralischen Aphorismen und die loci topici der oratorischen und poetischen Kunst waren, um alle Arten von Leidenschaften zu erregen, die auf die Bewegungen der Musik und auf die verschiedenen Vibrationen ihrer Instrumente gegründet sind. Das

histoire, les sciences, les arts etc. des Chinois, par les Missionn. de Pekin, und den Essai sur la Musique ancienne et moderne von La Borde, T. 1. p. 125. Ein Auszug der Hauptbegriffe, welche die Chineſen von Musik haben, ſteht auch im Leipziger muſ. Almanach für Deutſchland, aufs Jahr 1784. S. 233. folg.

Khaschbat und das Oud waren die vornehmsten. Der berühmte Alpharabi brachte durch das erste, womit er seinen Gesang begleitete, in Gegenwart des Großveziers eine große Menge von Personen, die in einem Saal versammelt waren, von der größten Gleichgültigkeit zu Freudensprüngen, von diesen zur Traurigkeit, und von Thränen zum Schlaf, ohne daß ein einziger dieser unbegreiflichen Zauberey widerstehen konnte. Der Musicus Ishac spielte auf dem zweyten eine besonders dazu eingerichtete Canzone, und erweichte dadurch die Härte des Califfen Aaron Raschid so, daß er ihn dahin brachte, sich mit der schönen Maride' seiner Favoritin, wieder auszusöhnen, von welcher er sich mit dem festen Entschluß entfernt hatte, nie wieder zu ihr zurück zu kehren. Der Begriff, welchen sich die Araber von der Musik machten, wird aus der folgenden Stelle am begreiflichsten werden, welche sich in einem ihrer Dichter findet, und ich aus einer gelehrten Schrift des Herrn Pigeon de St. Paterne, Lehrer der orientalischen Sprachen zu Paris, nehme, die von der Musik dieser Nation handelt, und auf welche ich diejenigen Leser verweise, die sich genauere Kenntnisse von derselben verschaffen wollen.

Die Anwendung der Musik ist ein Beweiß von ihrer Vortreflichkeit. Unsere Imans, Gefährten der himmlischen Geister, brauchen sie in unsern Moscheen, wenn sie den heiligen Koran lesen, nach dem Beyspiele Davids (der Höchste überschütte ihn mit seinen Wohlthaten), welcher

seine Gesänge selbst mit Begleitung der Harfe sang.

Der wachsame Pilote, die Augen auf den Compaß gerichtet, und die Hand am Steuerruder, singt die ganze Nacht hindurch, um sich die Langeweile zu vertreiben; während der Matrose am Tauwerk herumklettert, oder mit Einziehung der Seegel beschäftigt ist, und seine Gefahr nicht merkt, sondern sein Liedgen pfeift.

Die gottlose Zauberin bedient sich ebenfalls einer Art von Musik bey den geheimnisvollen Worten, welche sie dahermurmelt. Mit Hülfe einer barbarischen und unbekannten Musik ruft sie den von Aerzten verlassenen Sterbenden ins Leben zurück. Ihre magischen Töne haben die Kraft, die in Staub zerfallenen Gebeine der Verstorbenen wieder zu vereinigen, zu erwärmen und zu beleben, die stürmischen Wellen des Meeres zu beruhigen, dem in den Wüsten des steinigten Arabiens herrschenden trockenen Winde die Flügel zu beschneiden, und unsere Augen mit dem leeren Schein von tausend phantastischen Gegenständen zu täuschen.

Der starke Cameeltreiber rechnet die Unbequemlichkeiten einer mühseligen Reise für nichts, und ergötzt sich mit Gesang; seine einfache und natürliche Musik ermuntert die Caravanen und beschleunigt den Lauf seiner Cameele.

Der verschmitzte Vogelsteller bedient sich einer Musik, die den Gesang verschiedener durch ähnliche Töne hintergangener Vögel nachahmt, und die er während der Stille der Nacht hören

läßt. Das schüchterne Rebhuhn, der unvorsichtige Krammetsvogel und das Haselhuhn, welches den Anblick der Menschen flieht, fallen in die Netze, welche ihnen seine Hand gestellt hat.

Der unter dem Schatten des Palmbaums sorglos ruhende Hirt, wenn die Sonne nach Mittage die Felder erhitzt, oder auf den Feldern herumwandelt, wenn sich der Mond am Horizont blicken läßt, spielt sein bäuerisches Heiraat, (eine Art von Flageolet) ergötzt mit seiner süßen Melodie die Heerde, und flößt dem dummen Vieh Liebe ein, und das Verlangen, seine Gattung fortzupflanzen.

Endlich stillt die zärtliche Mutter das Weinen ihres Säuglings, und schläfert ihn mit süßen Wiegenliedern ein ꝛc.

Wenn nun daher die musikalischen Werke der alten Griechen gleich ebenfalls mit der Zeit dem Gesetz aller menschlichen Dinge unterliegen mußten, so erhielten sie demohngeachtet lange Zeit hindurch ihren Glanz, ihrer vortreflichen Einrichtung, und des genauen Zusammenhangs wegen, worin alle ihre einzelnen Theile mit einander standen. Von der Uebereinstimmung solcher Schauspiele mit den religiösen Meynungen des Heydenthums ist schon anderwärts geredet worden; sie war, wie wir gesehen haben, eine Hauptursache ihrer Vollkommenheit. Gegenwärtig wollen wir einen Blick auf ihren innern Mechanismus richten, um den Unterschied zwischen jenen und den unsrigen desto besser zeigen zu können. Wenn wir den Begriff, welchen wir von der Mu-

sik überhaupt haben, simplificiren, so scheint es, daß wir unter diesem Worte nichts anderes verstehen, als eine dem Gehör angenehme Harmonie, die aus dem Verhältniß der tiefern und höhern Töne, und aus der kürzern und längern Dauer derselben entsteht. Die Gewohnheit, von Jugend auf nichts an der Musik zu bemerken, als die bloße Modification der Klänge nach harmonischen Gesetzen, macht daß wir diese Kunst in so enge Schranken einschliessen. Aber die Alten, die allgemeinere Begriffe von ihr hatten, begriffen unter diesem Worte mehrere Dinge. Die weitläuftige Bedeutung, welche ihm die Griechen gaben, erkennt man am deutlichsten aus folgenden Worten, welche im Alcibiades des Plato vorkommen. Socrates: Sage mir zuerst, was für eine Kunst ist diejenige, zu welcher das Spielen, Singen und Tanzen gehört? Getrauest du dir wohl, einen Namen zu finden, der alle in dieser Kunst begriffenen Theile ausdrückt? Alcibiades: Ich wüßte keinen zu finden. Socrates: Versuche dich ein wenig. Welche Gottheiten stehen dieser Kunst vor? Alcibiades: Du willst vielleicht sagen, die Musen? Socrates: Eben recht. Ueberlege also, welchen Namen die Kunst von ihnen erhalten kann. Alcibiades: Es scheint, daß du auf die Musik deuten willst. Socrates: Gerade dieß meyne ich. Wir halten uns aber hier an die Eintheilung, welche der nemliche Plato an einem andern Orte [36]) giebt, nach welcher die Melodie bey den Griechen aus Poesie, Rhythmus und

36) Dialog. III. de Rege, vel de Iusto.

Harmonie bestand. Aus der Vollkommenheit, zu welcher jeder dieser Theile, einzeln genommen, gebracht war, und aus dem genauen Zusammenhang, den sie zwischen sie, wie zwischen viele auf einen einzigen Mittelpunkt gerichtete Linien zu bringen wußten, müssen großentheils die wunderbaren Wirkungen hergeleitet werden, die uns beschrieben worden sind.

Wir machen den Anfang mit der Poesie. Ob sie gleich anfänglich frey umherschweifte, und keine andere Regel als das Ohr, noch ein anderes Maaß als die Zwischenräume kannte, die in der Aussprache der Worte vorkommen, so wurden die Dichter doch bald durch ihr inneres Gefühl angereizt, sie strengen und unabänderlichen Gesetzen zu unterwerfen. Die Sprache, deren sie sich bedienten, war die biegsamste, angenehmste, wohlklingendste, malerischste und musikalischste unter allen, die nur je von Menschen gesprochen worden sind. Die Eigenschaften, welche einzeln eine jede neuere Sprache schon schön machen, fanden sich bey ihr alle vereinigt. Die Verschiedenheit des dorischen, jonischen, aeolischen und attischen Dialekts, welche von ihren Schriftstellern gleichgültig gebraucht wurden, um dadurch diejenigen Sachen, welche auf eine Art nicht gut ausgedrückt werden konnten, auf eine andere Art besser auszudrücken; die Versetzungen oder Inversionen des Syntax, die dem Perioden Annehmlichkeit, Wohlklang und eine besondere Leichtigkeit verschaffen; die Menge von nachahmenden Wörtern, die mit ihrem Ton die Natur des Gegenstandes aus-

drücken, welche sie andeuten, und der Phantasie gleichsam den vom Verstande gebahnten Weg zeigen, um sie zu finden; der häufige Gebrauch zusammengesetzter Wörter, woher es kam, daß ein einziger Ausdruck der Seele mehrere Bilder zugleich vorstellen konnte; dieß waren lauter Vortheile für sie, auf welche wir aus übertriebener Schüchternheit zum großen Nachtheil der Sprachen und der Poesie großentheils Verzicht gethan haben. Was soll man nun von der Kunst sagen, welche ihre Musiker in der Bezeichnung der Accente besaßen, wodurch die Inflexion so auffallend und so fühlbar gemacht wurde? Was von der Genauigkeit, womit sie nicht nur auf die Natur der Wörter, sondern auch sogar auf die Eigenschaft und Stellung der Buchstaben achteten? Aristides Quintilianus giebt uns eine genaue Nachricht von der Beschaffenheit der Vocalen, Halbvocalen und derjenigen, die nur ein wenig Vocalen sind, welche in Versen gebraucht werden können. Von ihm wissen wir, was man unter den doppelten und hellen, unter den rauhen und dünnen, unter den stummen und Mittelarten zu verstehen habe. Er zeigt uns die verschiedenen Töne an, welche den einzelnen Vocalen und Consonanten entsprechen, und welche bald sanft wohlklingend, bald flüchtig und voll, bald ein wenig rauh, aber stets gehörig verändert sind; er zeigt uns die Auswahl, welche die Componisten unter ihnen machten, und die gewissenhafte Genauigkeit, mit welcher sie die Dichter auf die verschiedenen Gegenstände, die

sie malen wollten, anwendeten [37]). Ihre Gedichte, und vorzüglich die von Homer (diesem unsterblichen Genie, dem bis jetzt noch keiner an Mannichfaltigkeit, Reichthum, und hauptsächlich in der außerordentlichen, Kunst durch Töne zur Imagination und zum Ohr zu reden, gleich gekommen ist) sind voll von Beyspielen. Will er das Lächeln, das Liebliche und das süße Geschwätz der Venus ausdrücken, so bedient er sich hauptsächlich des *e* und *i*, der sanftesten und fast schmachtenden Buchstaben.

Γ'λιω δ'α'υτε προσειπε Φιλομμειδὴς Α'Φροδίτη.

Wenn er im folgenden Vers

Ἠιονες βοάωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω.

das Brausen des Meers ausdrücken will, wenn es mit Macht gegen die Ufer stößt, so gebraucht er den Buchstaben *o* häufig, der für diesen Fall der tönendste und malerischste unter allen ist. Will er ferner den Lauf der Pferde beschreiben, die auf der Spitze des Berges Ida sich herum tummeln, so thut er es mit einer solchen Wahrheit, daß man fast glaubt, das Trappeln derselben zu hören.

Πολλα δ'ἄναντα, καπάντα, παραίτα τε
δοχμία τ'ἠλθον

Aber es würde weitläuftig seyn, alle Schönheiten dieser Art beym Homer, so wie bey einigen dramatischen Dichtern aufzusuchen, unter welchen es genug seyn wird, nur noch ein Beyspiel aus dem großen Komiker Aristophanes anzuführen, der in

37) Lib. I. de musica. Edit. Meibom.

seiner Comödie, Pluto betittelt, die Gierigkeit eines Schmarotzers recht lebhaft vorstellen wollte, ihn auf der Bühne herum führen, und den Geruch des zum Opfer bestimmten Fleisches einschnüffeln läßt. Diese Situation wird vom Dichter ganz vortreflich in folgendem Verse

⏑̃ ⏑̃ ⏑̃ ⏑̃ ⏑̃ ⏑̃

⏑⏑, ⏑⏑, ⏑⏑, ⏑⏑, ⏑⏑, ⏑⏑.

ausgedrückt, wo durch die bloße oftmalige Wiederholung des dunkelklingenden und nasentönigen Vocals, das was er sagen wollte, mit weit mehr Kraft vorgestellt wird, als von andern vielleicht in einer ganzen Scene geschehen würde.

Mit gleicher Klugheit haben sie auch auf die Einrichtung des Metrums gedacht. Unter hundert und vierundzwanzig einfachen und zusammengesetzten Tonfüßen, woraus ihre Prosodie bestand, (eine ungeheuere Anzahl, aus welcher allein man schon auf den Vorzug der griechischen Sprache vor allen andern schließen kann) fand sich kein einziger, der nicht erfunden gewesen wäre, um vorzüglich nur zu einer gewissen Gattung des Gesangs gebraucht zu werden. Denn sie hatten mit einer feinen Philosophie beobachtet, daß sich die Leidenschaften mit einer ihrer Natur entsprechenden Bewegung ausdrücken, z. B. die Traurigkeit und die Muthlosigkeit mit langsamen und ungleichen Bewegungen, die Frölichkeit und der Zorn mit heftigen und flüchtigen die Hofnung mit gleichern, die Furcht mit trägern, und so mit den übrigen. Sie kamen auf den Einfall,

den Gang derselben in der Poesie durch die Quantität der Sylben, und durch ein gewisses Maaß der Worte nachzuahmen, damit sie vermittelst der Dauer, Langsamkeit oder Geschwindigkeit derselben die physische Eigenschaft jener Bewegungen ausdrückten, von welchen die poetischen Füße und ihre verschiedenen Verbindungen entsprungen sind.

Eine Folge dieser Verbindungen war der außerordentliche Einfluß des Rhythmus, der allgemein angenommen, eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen ist, insbesondere aber genommen, sowol in der Musik als in der Poesie angewendet wird. In der Poesie ist der Rhythmus die relative Dauer der Zeiten, welche man zur Aussprache der Sylben eines Verses gebraucht; in der Musik ist er nichts anderes, als die relative Dauer der Töne, welche in einem Gesange vorkommen. Nach der Meynung des Isaac Vossius findet man die Wirkungen dieses Zeitmaaßes auch sogar in rohen und plumpen Cörpern, wenn sie nur klingend sind [38]). Wenn die Glocken gleich, und mit verhältnismäßigen Bewegungen angeschlagen werden, so entstehen aus ihren Schwingungen klare, deutliche und angenehme Töne; werden sie aber ungleich angeschlagen, so bekommen sie nicht nur leicht Risse, sondern zerspringen auch bisweilen gänzlich. An der Trommel, ob sie gleich nicht die mindeste Mannichfaltigkeit des Tons zuläßt, sieht man demohngeachtet, daß bloß durch die Kraft mannichfaltiger

38) In seinem bekannten Werke: de poematum cantu et viribus rhythmi.

Schläge gewisse Töne hervorkommen, welche die militairischen Evolutionen ausdrücken, die Soldaten mit Muth entflammen, und ihnen ihre Arbeit erleichtern [39]). Dieser Schriftsteller schreibt dem Rhythmus eine so große Wirkung zu, daß er ihn sogar für den unzertrennlichen Begleiter der ganzen Natur hält. Er findet ihn nicht minder in einem langsamen Gange, als in dem geschwinden Lauf der Pferde. Er bemerkt ihn im Wasser, welches leise tröpfelnd auf die Steine fällt. Er erkennt ihn im Flug der Vögel, im Puls der Adern, in den Schritten eines Tänzers, und sein feines Ohr kam sogar so weit, ihn auch in den verschiedenen Zügen des Kamms zu finden, wenn ihm sein Friseur die Haare auskämmte.

Die Griechen betrachteten ihn als eine successive Vorstellung, oder als ein Bild der Gegenstände des ganzen Weltalls, die von der Musik vermittelst der Zeit und Bewegung nachgeahmt werden, welche, indem sie in der Seele das Andenken oder die Idee derselben erwecken, in uns die nemliche Empfindung hervorbringen, welche die Gegenstände selbst hervorbringen würden, wenn sie unsern Sinnen unterwor-

39) Daß die Römer den Einfluß des Rhythmus in der Instrumentalmusik kannten, um den Soldaten Kraft zu geben, ist die Meynung des berühmten florentinischen Secretairs in seinem Werke: arte della guerra (Dialog. 2.); und der Marschall von Sachsen ist ebenfalls der Meynung in seinen Nachrichten, daß, wenn sich die Soldaten daran gewöhnten, bey ihren Märschen genau dem Takt der Trommeln und Querpfeifen zu folgen, man durch dieses Mittel nicht wenige Vortheile erhalten könnte. Anm. des Verf.

fen wären. So wie nun die Gegenstände der Welt mit verschiedenen Arten von Bewegungen auf uns wirken, so war es nothwendig, daß die poetischen und musikalischen Rhythmen in ihrer Nachahmung eben die Mannichfaltigkeit der Bewegung enthielten, als die nachgeahmten Gegenstände selbst. Und die Vortreflichkeit der griechischen Poesie und Musik bestand in der That hauptsächlich darin, daß keine natürliche Wirkung gedacht werden konnte, welche nicht eine von beyden mit der größten Genauigkeit ausgedrückt hätte, entweder durch die in einem Fuß enthaltenen syllabischen Zeiten, oder durch die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der den Worten oder den Tönen gegebenen Bewegung, oder durch die verschiedenen Arten des Rhythmus, deren sie sich bedienen konnten, oder endlich durch die Folge und verschiedene Untereinandermischung der nemlichen Rhythmen, nach dem Unterschied und dem Numerus der Verse, und nach dem Umfang und der Geschwindigkeit des Perioden. Wenn man z. B. schnelle und leichte Bewegungen ausdrücken wollte, wie die beym Tanz der Satyrn sind, so gebrauchten die Dichter den Tribrachys, ein Fuß welcher aus drey kurzen Sylben bestand, und das musikalische Maaß entsprach ihnen genau. Sollte irgend ein Gegenstand ausgedrückt werden, welcher undeutlich, langsam und mühsam wirkte, so kamen dem Componisten die Spondäen und Molossen zu Hülfe; der erste bestand aus zwey langen Sylben, und der zweyte aus einer kurzen und zwey langen, bezeichneten also durch ihren zögernden Gang die Langsamkeit der vor-

gestellten Sache. Hatte man die Absicht, Fröhlichkeit und Jubel zu erregen, so erhielt man sie durch den Gebrauch des Dactylus, dessen Bewegungen von ähnlicher Art sind. Kurz, der Rhythmus war bey den Griechen und Lateinern wie eine Uhr, welche mit aller möglichen Genauigkeit den physischen Gang der Leidenschaften maß, und sein individueller Charakter war so bestimmt, daß die Versetzung einer einzigen Sylbe die Wirkungen desselben schon verändern konnte. Ein einziger Beweiß hiervon mag genug seyn. Sie machten in ihren Versen öftern Gebrauch vom Jambus und Trochäus, welche beyde aus einer langen und kurzen Sylbe zusammen gesetzt sind, nur mit dem Unterschied, daß der Jambus mit der kurzen, der Trochäus aber mit der langen anfängt. So wie nun der erste dieser beyden Füße seine Lebhaftigkeit mit jedem Schritt eben so viel zu vermehren scheint, als der zweyte sie zu vermindern, so gebrauchten die satyrischen Dichter (an deren Spitze man den Archilochus setzen muß) den Jambus, um mit ihren Feinden zu streiten, anstatt daß sich die dramatischen Dichter des Trochäus bedienten, wenn sie Alte auf der Bühne tanzend einführen wollten. So machte es Aristophanes in seiner Comödie die Acharnenser, worin sich vermittelst des gebrauchten Metrums die Lebhaftigkeit der Alten, welche im Chor tanzen, nach und nach zu verlieren scheint. Nach den angeführten Grundsätzen war das System der alten Prosodie, worin unsere grammatischen Marktschreyer nichts als eine unbedeutende Zusammensetzung der Sylben zu finden wissen, in den Hän-

den Homers, Alcäus und Pindars der Pinsel der Grazien, die Fackel des Genies, und die wirkende Ursache der Gewalt, welche die Musik ausübte.

Noch weit größer und erhabener war der andere Vortheil, welchen der Rhythmus hatte, nemlich sein Einfluß auf die Nationalsitten, und auf die öffentliche Erziehung. Obgleich diese Meynung in den Augen derjenigen, welche alles für fabelhaft halten, was ihren kleinen Ideen nicht angemessen ist, lächerlich scheinen mag, so ist doch das Zeugniß der alten Philosophen über diesen Punkt so entscheidend, daß man sich unmöglich enthalten kann, ihnen Glauben beyzumessen, wenn man nicht in eine tadelnswürdige Zweifelsucht verfallen will. Unter vielen, die angeführt werden könnten, mag das Ansehen des Plato und Plutarch hinreichend seyn. Der erste sagt ausdrücklich: Ihr sollt den Modus dem Gegenstand und den Worten anpassen, nicht diese dem Modus oder der Harmonie; über diese Materien berathschlaget euch mit dem Damon, welcher euch sagen wird, welche Füße oder Zeitmaaße am geschicktesten sind, den Geitz, den Muthwillen, den Fanatismus und andere Laster auszudrücken, und was für ein Metrum zu jeder entgegen stehenden Tugend am beßten ist. Hierdurch erhält der Rhythmus und Numerus seine Kraft in der musikalischen Erziehung, und beweißt seinen großen Einfluß auf die Leidenschaften der Seele [40]). Der zweyte ist von der Wahrheit dieser Meynung so überzeugt, daß er die Verände-

40) De republ. Lib. 3.

rung des Rhythmus als ein Verderbniß der Melodie ansieht. Wenn wir (sagt er) die alten Zeiten gegen die unsrigen vergleichen, so finden wir, daß es ehemals eine große Mannichfaltigkeit von Rhythmen gab, und daß man einen großen Gebrauch davon zu machen wußte; denn in den verflossenen Zeitaltern war die Mannichfaltigkeit der Füße und des Zeitmaaßes im größten Ansehen. Wir befleißigen uns gegenwärtig auf die Mannichfaltigkeit der Moden, die Alten hingegen auf die des Rhythmus [41]. Dieß wurde nachher die Ursache, daß die Musik, die vorher einen so großen Einfluß auf die öffentliche Erziehung gehabt hatte, sich bloß darauf eingeschränkt sah, auf den Theatern zu nichts als zu einem unbedeutenden Vergnügen zu dienen.

Aber auf welche Weise konnte der Rhythmus so genau und so innig mit den Sitten eines Volkes verbunden seyn, daß man von dem Zustande des einen auf den Zustand der andern schließen durfte? Ein großes Problem, welches zwar schon von vielen angeführt, aber noch von keinem (so viel ich weiß) aufgelößt worden ist. Wir wollen eine Beantwortung desselben versuchen, und uns dabey an die Grundsätze halten, die uns bisher zu Wegweisern gedient haben. Der musikalische Rhythmus war auf eine solche Weise nach dem poetischen Rhythmus geformt, daß das Wesen, die Natur und Dauer des einen, dem Wesen, der Natur und Dauer des andern völlig gleichförmig war. Der poetische Rhythmus war nichts als eine successive Nachahmung

41) De musica.

der verschiedenen Bewegungen der Leidenschaften; der musikalische konnte folglich nichts anders seyn, als eine successive Vorstellung der nemlichen Bewegungen. Allein die Leidenschaften der Menschen, und die Art sich auszudrücken, verändern sich bey einem Volke nach eben dem Maaße, nach welchem es aus dem Stande der Rohheit zu einem kultivirten Zustand fortgeht. Das zur Vorstellung dieser Leidenschaften bestimmte Mittel muß folglich auch die erwähnten Veränderungen vorstellen. Dieß ist die Ursache, warum man von der Beschaffenheit des musikalischen Rhythmus bey den Griechen einen Beweiß von dem wirklichen Zustand der Sitten hernahm, die mit der Natur und Macht der Leidenschaften in einem so genauen Verhältniß stehen. Er war genau wie der Thermometer, welcher die in der Athmosphäre vorgefallenen Veränderungen mit solcher Genauigkeit anzeigt, daß man von dem Zustand des einen, auf den Zustand der andern schließen kann. Hieraus können wir uns auch erklären, in welchem Theil der griechischen Musik die von ihnen so sehr gerühmte Eigenschaft gelegen habe, die Tugend einzuflößen und die Fehler zu verbessern. Aus allen dem, was bisher gesagt worden ist, folgt, daß sie vor allem im Rhythmus lag, der durch verschiedene Arten des Metrums, oder durch Zeitmaaße, die der Natur einer jeden Leidenschaft angemessen waren, leicht vermittelst einer mit Fleiß ausgesuchten und auf einen einzigen Zweck gerichteten Reihe von Bewegungen mäßigen, verbessern, oder überall die Bewegungen entgegenstehender Leidenschaften er-

wecken konnte, woraus in uns die Neigungen zum Guten und Bösen entstehen; denn es ist ein unwidersprechlicher Grundsatz in der Philosophie, daß die menschlichen Tugenden und Laster meistens eine Wirkung der Fühlbarkeit und des physischen Temperaments sind, deren Bewegungen von den Eindrücken abhängen, welche sie empfangen, oder sowohl durch privat- als öffentliche Erziehung empfangen können. Wenn sich daher ein Gegenstand findet, welcher stark und unmittelbar auf die Fühlbarkeit der Menschen wirkt, so ist es klar, daß er in den Händen eines weisen Philosophen ein Werkzeug der Tugend, so wie unter den Händen eines klugen Gesetzgebers das Vehikel der Maximen werden kann, welche man einer Nation einflößen will. Wer über solche Grundsätze nachdenkt, wird sich in den Sitten der alten Völker vieles erklären können, was uns paradox vorkommt, und wird finden, daß die Meynung, welche die Griechen von dem moralischen Einfluß der Harmonie hatten, weder so fabelhaft, noch dem gesunden Menschenverstande zuwider ist. Tausend Beweise würde mir ihre Geschichte darbieten, wenn es mein Zweck wäre, mit einer weitläuftigen Gelehrsamkeit zu pralen. [42])

42) Unter andern ist eine Geschichte sonderbar, welche man vom Pythagoras erzehlt, die ich übrigens weit entfernt bin, für wahr halten zu wollen. Man sagt nemlich, dieser Philosoph sey des Nachts in eine Gegend gekommen, wo sich ein Jüngling unter einem Fenster der äußersten Raserey überließ, weil, während er seine Zeit und Geld daran wendete, seiner Schönen eine Nachtmusik zu bringen, sich ein anderer heimlich ins Haus geschlichen hatte, und ihr auf verschiedene Weise liebkosete.

Aus dem besondern Fleiß, welchen sie auf die Ausbildung der Poesie und des Metrums, so wie nicht weniger auf die Wahl und Behandlung des Rhythmus wendeten, läßt sich mit völliger Sicher-

Pythagoras fand das Geheimniß, ihn wieder zu beruhigen, denn er ließ durch einen Flötenspieler eine spondäische Melodie anstimmen. Wie Schade, daß unter so vielen schönen Erfindungen des Pythagoras auch diese verloren gegangen ist, deren die Verliebten neuerer Zeiten so sehr und so häufig benöthigt wären! Anmerk. des Verf. Diese Geschichte wird von Jamblich (de vita Pythag. cap. 35.) erzehlt, und in meiner allgem. Geschichte der Musik S. 439 ist nicht nur von diesem, sondern auch von andern musikalischen Wundern des Pythagoras das nöthigste gesagt worden. Hier braucht bloß angeführt zu werden, daß jedes Mittel diese Wirkung hervorbringen konnte, welches dem Jüngling die Gegenwart des Pythagoras bemerklich machte. Wenn man also die Sache genau so betrachtet, wie sie wirklich war, nicht wie sie durch Zusätze theils alter einfältiger Schwärmer, theils neuerer unmäßiger Bewunderer alles dessen, wovon man eigentlich nichts mehr weiß, geworden ist, so wird man keine Ursache finden, mit Arteaga zu beklagen, daß ein so großes Kunststück für uns verloren gegangen ist. Arteaga nehme einen Jüngling auch in unsern Zeiten, sey sein Lehrer und Erzieher, bestrafe jedes Versehen gegen Sittlichkeit, gute Ordnung u. s. w. mit der äußersten Strenge, wie es Pythagoras mit seinen Schülern gemacht haben soll, überrasche ihn alsdann einmal unversehens bey einer Gelegenheit, worin er sich mit Leidenschaft irgend einer Unordnung überläßt, lasse ihn durch einen Dritten ins Ohr flüstern: Arteaga sieht es! Wird der Jüngling, mit der strengen Zucht seines Lehrers bekannt, nicht augenblicklich in sich kehren, seinen vorgehabten dummen Streich wenigstens fürs erste unterlassen, und völlig beruhigt scheinen? Wodurch entstand nun diese Wirkung? Durch den Rhythmus vielleicht, welcher in den Worten liegt: Arteaga sieht es? Nein es ist die magische Kraft seines Namens, der dem Jüngling seine Gegenwart, und mit ihr zugleich die Strafe für sein Versehen fürchten läßt.

heit auf die Sorgfalt schließen, womit sie alles behandelten, was die Musik für sich, oder eigentlich genommen, betraf. Die innere Beschaffenheit der griechischen Harmonie ist uns dunkel, was auch die musikalischen Geschichtschreiber, die Uebersetzer und Erklärer der Griechen, selbst die neuesten und geschätztesten nicht ausgenommen, vom Gegentheil haben sagen wollen. Wir können nicht deutlich genug begreifen, wie ihr diatonisches, chromatisches und enharmonisches Klanggeschlecht beschaffen war, Ausdrücke, die in der neuern Musik eine ganz verschiedene Bedeutung von derjenigen haben, welche uns von ihnen überliefert worden ist. Wir wissen nicht genau, was wir uns unter ihren Modis denken sollen, welches ihre unabänderliche Bestimmung, und die gewöhnliche Bedeutung dieses Worts bey ihnen war. Der Bau und der wahre Gebrauch ihrer Instrumente, die Anzahl der Consonanzen, welche in ihren Systemen statt fanden, und überhaupt noch tausend andere Umstände sind uns unbekannt, ohne welche es nicht bloß schwer, sondern unmöglich wird, ein bestimmtes und sicheres Urtheil darüber zu fällen. [43]) Aber aus einer Zusammen-

43) Der Engländer Brown in seinen Betrachtungen über die Poesie und Musik (S. 75. nach der deutschen Uebersetzung von Eschenburg,) bemerkt sehr scharfsinnig, daß der Begrif, welchen wir uns von ihrem enharmonischen Klanggeschlecht machen, falsch ist. Denn wenn man sagt, daß es in Viertheilstönen mit einer beständigen Untermischung von zween ganzen Tönen fortgeschritten sey, so sieht man leicht, daß eine solche Abtheilung der Intervallen nicht nur höchst unangenehm fürs Ohr, sondern auch so schwer herauszubringen ist, daß sie kaum von einem

stellung solcher Gründe, die aus Begebenheiten genommen sind, ergiebt sich, daß die Griechen in der

Castraten, der sich sein ganzes Leben hindurch darauf geübt hat, vielleicht nur von ungefähr und beyläufig einmal getroffen werden kann. Man lese bey eben diesem Schriftsteller die innern Verschiedenheiten unter ihrem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht, mit dem unsrigen verglichen. In Betracht der Tonarten (Moden) sind wir gleichfalls in der Dunkelheit, denn es findet sich weder unter den Alten noch unter den Neuern ein einziger Schriftsteller, der uns in diesem Labyrinthe zum Führer dienen könnte. Einige setzen ihre Verschiedenheit in den bloßen Unterschied ihrer Höhe und Tiefe; andere in die verschiedene Beschaffenheit der Nationalgesänge. Dieser behauptet, der Modus sey mit dem Rhythmus einerley; jener setzt sein Wesen in die Verschiedenheit der Octavengattungen. Was ihre Instrumente betrift, so ist uns die Art völlig unbekannt, mit welcher sie sie besaiteten, ob sie nach Viertheilstönen, halben, ganzen, oder gar nach größern Entfernungen geordnet waren. Eben so mit der Beschaffenheit ihrer Pfeifen, einfachen, doppelten, krummen, rechten und linken Flöten. Die Schriftsteller hierüber sind so uneinig unter einander, daß eben demselben Instrumente, welchem von dem einen ein hoher Ton beygemessen wird, andere den tiefen Ton zuschreiben, so wie man einem und eben demselben Liede nicht bloß unähnliche, sondern ganz entgegengesetzte Wirkungen zugeschrieben hat. Plato z. B. sagt von der phrygischen Melodie, sie sey ruhiger als die dorische, welche Mäßigung einflößte, und sich gut für einen Menschen schickte, der eine Religionshandlung verrichtete. Aristoteles behauptet hingegen, sie sey beunruhigend und geschickt gewesen, Begeisterung zu erregen. Der nemliche Philosoph versichert, daß die Compositionen des Olympus, eines alten Musikers aus Phrygien, eine übermenschliche Wuth eingeflößt haben. Demohngeachtet waren die Nomi oder religiösen Gesänge dieses Dichters nach dem Berichte des Plutarch gesetzt und ruhig. Rousseau bemerkt gleichfalls mit Recht (Essai sur l'origine des langues, Chap, 18.) daß die Griechen das Intervall des kleinen Tons nicht kannten, auch den Namen Consonanz nur solchen Intervallen gaben, welche wir

Anwendung der Vocal- und Instrumentalmusik eben so viel gründliche Ueberlegung bewiesen, als

vollkommene Consonanzen nennen, und folglich die Terzen und Serten von dieser Zahl ausschlossen; wir können daher nicht begreifen, wie ihre Harmonie beschaffen gewesen seyn mag, auch nicht das mindeste Verhältniß zwischen der unsrigen und der ihrigen entdecken. Und doch finden sich nach einer so großen Unwissenheit noch Schriftsteller unter uns, die in großen mit Citationen ausgeschmückten Bänden von der alten Musik urtheilen, und sie der unsrigen nachsetzen wollen. Ihre Erzehlungen scheinen mir das nemliche Ansehen zu haben, als die Nachrichten des berühmten Engländers Valtein Raleing, von Dorado in Peru. (Da wir überhaupt so wenig von der alten Musik wissen, so ist nicht einzusehen, aus welchen Gründen sie der Verfasser für vortreflicher als die unsrige halten kann. Gründet er seine Meynung bloß auf die Lobeserhebungen, die sich bey alten Philosophen und Geschichtschreibern finden, so ist es schon tausendmal erwiesen, daß ihre Urheber viel zu wenig Sachkenntniß hatten, folglich auf keine Weise ein Urtheil fällen konnten, auf welches wir uns mit Sicherheit verlassen durften. Ausserdem, wenn wir alle Umstände gehörig zusammen nehmen, und nicht bloß bey einzelnen Theilen, z. B. bey der Beschaffenheit ihres enharmonischen Klanggeschlechts, bey der Beschaffenheit ihrer Tonarten u. s. w. stehen bleiben wollen, so sind wir im Ganzen doch so gar unwissend nicht, um nicht wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, die in solchen Fällen, wo volle Gewißheit nicht zu erhalten ist, auf keine Weise verworfen werden kann, schließen zu können, daß die alte Musik an wahrer innerer Kunstvollkommenheit der unsrigen weit nachstand. Auch selbst dann, wenn wir wirklich keine Gründe hätten, die alte Musik weder für gut noch für schlecht zu erklären, so wäre es doch wohl immer noch besser gethan, um unserer Beruhigung und Glückseligkeit willen, uns an das zu halten, was wir besitzen, uns den Genuß desselben durch schwärmerische Vorstellungen von der übermenschlichen Vollkommenheit einer für uns verloren gegangenen Kunst nicht zu verbittern, sondern lieber für die immer mehrere Vervollkommung der unsrigen Sorge zu tragen. Und ist denn die alte Musik wirklich

in andern Dingen. So wie sie in allen schönen Künsten die Nachahmung der Natur für das Vor-

verloren gegangen? Kennen wir sie nicht noch jetzt in unserm Recitativ und in unsern Kirchengesängen? Wäre sie wirklich verloren gegangen, so würde dieß der stärkste Beweiß seyn, daß sie nichts getaugt hat. Denn wahre Kunstvortreflichkeit ist wie das Gefühl für Wahrheit auf die Natur der Menschheit gegründet, und kann nicht verloren gehen, sondern wird als eine Frucht menschlicher Empfindungen unter jedem Himmelsstrich und in jedem Zeitalter aufs neue entwickelt, wo überhaupt Geisteskräfte geübt werden. Man vergleiche hiermit die Vorrede zu meiner allgem. Geschichte der Musik, wo diese Meynung weitläuftiger aus einander gesetzt ist. Wir lassen nun den Verfasser weiter reden.)

Ich kann diese weitläuftige Anmerkung nicht enden, ohne eine sonderbare Anecdote anzuführen, woraus man sehen kann, wie lächerlich diejenigen über diesen Gegenstand urtheilen, deren ganze Kenntniß desselben in einer schweren und unnützen Gelehrsamkeit besteht. Marcus Meibom, Verfasser einer vortreflichen lateinischen Uebersetzung von sieben griechischen Schriftstellern, die von Musik gehandelt haben, befand sich in Schweden, am Hofe der berühmten Königin Christina, und mit ihm zugleich Naudäus, ebenfalls ein Gelehrter von der ersten Classe. Bourdelot, Arzt und Günstling der Königin, auch Verfasser einer ohne Kenntnisse, ohne Kritik und ohne Philosophie geschriebenen Geschichte der Musik, beredete die Königin, dem Meibom zu befehlen, daß er in ihrer Gegenwart ein altes, in seiner Uebersetzung bekannt gemachtes, griechisches Lied singen, und dem Naudäus, daß er einige griechische Tänze, mit Gesang begleitet, ausführen möchte. Die armen Gelehrten, die in ihrer Stimme alle Rauhigkeit eines funfzigjährigen, vom Singen ganz entwöhnten Mannes, und in ihren Körpern die ganze Tölpeley eines tüchtigen Gelehrten hatten, erfüllten den Befehl auf eine so ungeschickte Art, daß die Höflinge, ohngeachtet des der Königin gebührenden Respekts, nicht umhin konnten, in das lauteste Gelächter auszubrechen. Meibom, durch diesen kränkenden Vorfall aufs höchste beleidigt, begegnete hierauf dem Bourdelot, und gab ihm derbe Maulschellen,

nehmiſte hielten; und ſo wie die nachahmende Kraft der Muſik, vorzüglich zur Erweckung der Leidenſchaften, bloß von der Melodie abhängt, wie im achten Kapitel des erſten Theils dieſes Werks bewieſen iſt, ſo wendeten ſie auch auf ſie vorzüglich ihre Aufmerkſamkeit, machten ſie zum Hauptendzweck der Tonkunſt, und, ich möchte faſt ſagen, zum Mittelpunkt, um welchen ſich alle Theile der Harmonie als untergeordnet und als Hülfsmittel herumdrehen mußten. Sie beraubten ſich dadurch zwar, es iſt wahr, vieler ausgeſuchten und künſtlichen Modulationen, welche die Harmonie bey uns hervorbringt, und womit ſich unſere Muſik ſo brüſtet; allein ſie machten ſich aus ſolchen Aufopferungen wenig, und hielten ſich durch die Erreichung anderer, weit wichtigerer und den nachahmenden Künſten weit angemeſſenerer Zwecke für hinlänglich entſchädigt. Sie bemerkten, daß die Kraft der Wirkung ſtets mit dem Bedürfniß und der Angemeſſenheit ihrer Urſachen im Verhältniß ſtehe, bemühten ſich alſo mit dem höchſten Fleiß, einer jeden beſondern Wirkung, welche die Muſik hervorbringen ſollte, ihre invidüelle Urſache beyzugeſellen. Daher ſehen wir ſie ſtets geneigt, diejenigen Töne, Intervallen und kleinen ſpecifiſchen Werke auszuwählen, welche ihnen geſchickt ſchienen, eine gewiſſe Claſſe von Empfindungen zu erregen. Jedes Klangge-

die aber weit weniger ſeine unſchuldige Neugierde, als vielmehr die Dummheit verdiente, mit welcher er glaubte, auf dieſe Weiſe die Natur und Kraft der alten Muſik beurtheilen zu können. Anm. des Verf.

schlecht, jedes Lied, jeder Modus hatte daher seine besondere Bestimmung, wodurch er sich unterschied. Das diatonische Klanggeschlecht war bestimmt, ernsthafte und einfache Materien auszudrücken, das schmachtende und weichliche chromatische diente seiner halben Töne und kleinen Terzen wegen zum Ausdruck der Zärtlichkeit und Liebe. Das enharmonische, das schwerste und verwickeltste, gebrauchte man in unruhigern Situationen des Geistes.

Eben so wurde die dorische Harmonie, die nicht heiter oder leicht, nicht mannichfaltig, sondern prächtig, obgleich auch heftig und ernsthaft war, hauptsächlich im Kriege gebraucht. Die phrygische und lydische hielt man für geschickt, die der Natur und den Sitten derjenigen Nationen angemessene Weichheit einzuflössen, von welchen sie ihren Namen haben. Einer jeden dieser erwähnten Melodien, so wie auch der äolischen und jastischen wurden in der Folge der Zeit zwey verwandte Töne beygefügt, der eine in der Tiefe, und der andere in der Höhe, so daß aus fünf nun funfzehn verschiedene Lieder oder Melodien entstanden. [44]) Alle diese waren gleichfalls ausschließend zu besondern Zwecken bestimmt; hieraus entstand eine Vereinigung von Ursachen, und ein Zusammentreffen von geraden Linien in einem einzigen Mittelpunkte, welches der Verstärkung des Ausdrucks sehr beförderlich war. Diese Moden oder Melodien veränderten sich auch nach dem Inhalt der Worte, und nach

44) s. Martini Storia della musica, Tom. 3. pag. 453.

dieſer Veränderung richteten ſich wiederum die Inſtrumente. Der dorische Modus, welcher der tiefſte war, wurde auf zwey tibiis dextris geſpielt, der höhere lydiſche mit zwey tibiis ſiniſtris, und der zwiſchen ihnen liegende phrygiſche mit einer rechten und einer linken. In der für mehrere Stimmen eingerichteten lyriſchen Poeſie ſang und tanzte der Chor nach dem Klange der Inſtrumente, und beſonders nach ſolchen Flöten, die von ihrem Gebrauche Chorflöten genannt wurden, ſo wie man auch die Spieler derſelben Chorflöteniſten (Choraules) nannte. Ihre Genauigkeit gieng ſo weit, daß ſie ſogar die Gattung von Inſtrumenten beſtimmten, welche einem jeden Alter der Menſchen und einem jeden Geſchlecht am angemeſſenſten waren. Nach dem Jul. Pollux bedienten ſich die Männer der vollkommenſten Flöten, und nach dem Athenäus der vollkommenen und mehr als vollkommenen. Sie hatten Jungfern- Knaben- und Männerflöten, und da die Gattungen derſelben ſo mannichfaltig waren, ſo gebrauchten die Knaben und Mädchen die kürzeſten, die Männer die längern, und die mittlern werden wahrſcheinlich für die Frauen beſtimmt geweſen ſeyn. [45])

Aus dieſem kleinen Verſuch, den ich nur ſehr kurz entworfen habe, und welcher vielleicht verdiente, weitläuftiger ausgeführt zu werden, ſieht man leicht, wie viel geringer die Sorgfalt der Neuern hierin iſt. Wenn ich unſerer Muſik einen förmlichen Proceß machen wollte, ſo würde es mir nicht an einer

45) ſ. Caſp. Bartholini Tract. de tibiis veterum.

Menge von Beschuldigungen fehlen; ich dürfte nur die verwirrte und schwere Art sie zu lehren, die Unvollkommenheit der Schlüssel, die der Harmonie zu einer Regel dienen, die Grundfehler unserer Solmisation, und die Unrichtigkeit so mancher Grundsätze untersuchen, die man als unwidersprechlich angenommen hat, einzig und allein, weil sie niemand hat widerlegen wollen. [46]) Da die Musik unter

46) Hier zeigt sich unser Verfasser in seiner vollen Schwäche, zeigt auffallend, daß es ihm an wahrer Kenntniß sowohl der alten als neuern Musik völlig fehlt. Denn gerade die Beschuldigungen, welche er hier der neuern Musik machen will, müssen der alten gemacht werden, und so unzulänglich auch unsere Kenntniß von der alten Musik seyn mag, wenn man mit völliger Gewißheit über ihre innere Beschaffenheit urtheilen will, so ist sie doch vollkommen hinreichend, um jeden Sachkundigen zu überzeugen, daß unser Tonsystem mit allem, was dazu gehört, so vortreflich in einander gegründet ist, und in allen seinen Theilen einen so genauen Zusammenhang hat, daß es mit dem alten hierin gar nicht verglichen werden kann. Welche Verwirrung in den Klanggeschlechten und Tonarten der Alten? Welches Chaos in ihrer Zeichenlehre? Und vor allen Dingen, welche Schwierigkeiten in der Erlernung der alten Musik, die uns von so vielen und von so glaubwürdigen alten Schriftstellern bezeugt wird? Hätte der Verfasser den innern Zusammenhang unsers neuern Tonsystems besser gekannt, so würde er der neuern Musik wenigstens nicht auf diesem Wege den Proceß haben machen wollen.

Wenn ferner der Verf. auch in dem Umstand eine so bewundernswürdige Klugheit findet, daß die alten Griechen ihre Instrumente nach dem Alter und Geschlechte der Menschen eingerichtet haben, so zeigt er eines theils, daß er sich ganz falsche Begriffe von dieser Einrichtung der Alten macht, und andern theils wiederum, daß er nicht weiß, was hierin in den neuern Zeiten geschieht. Die Alten haben ihre Flöten nicht in Jungfern- Knaben- und Männerflöten unterschieden, weil sie von Jungfern,

uns in den barbarischen Jahrhunderten wieder auflebte, in welchen die noch ungebildeten Geister unfähig waren, die Weitläuftigkeit eines Systems zu übersehen, oder die Fruchtbarkeit eines Grundsatzes zu erkennen, so machten sie auch nicht den mindesten Unterschied unter nothwendigen Künsten, und unter solchen, die zum bloßen Vergnügen dienen. Die Erfinder der musikalischen Noten, zufrieden die Erlernung der Musik bloß in dem Maaß zu erleichtern, in welchem es ihre Umstände erforderten, ahndeten daher die Veränderungen nicht einmal, die in der Folge der Zeit die Musik betreffen mußten, eben so wenig als die neuen Wege, welche das Genie in dieser Kunst nach und nach entdecken konnte. So wie daher die Harmonie ihre Fortschritte machte, fand man die Art, sie zu lernen, immer mangelhafter. Die Meister wollten diesen Mängeln abhelfen, und setzten nach und nach neue Regeln fest,

Knaben und Männern ausschließend gespielt werden sollten, sondern weil sie eine Art von Ton in Absicht auf Höhe und Tiefe hatten, die dem Ton ähnlich war, welchen die Stimme der Menschen in verschiedenem Alter hat. Und ist denn dieses bey uns anders? Haben wir nicht ebenfalls unsere Diskant- Alt- Tenor- und Baßinstrumente von aller Art? Was die verschiedene Anwendung der Tonarten betrift, so weiß jeder Sachkundige, daß es uns ebenfalls nicht gleichgültig ist, welche wir zu einer gewissen Art des Ausdrucks gebrauchen wollen, und man könnte zum Beweiß tausend Stücke anführen, die ihren ganzen Inhalt, ihre ganze Schönheit des Ausdrucks verlieren, wenn sie aus ihrem ursprünglichen Ton in einen andern versetzt werden. Was beweißt dieß anders, als daß auch wir die verschiedenen Eigenschaften der Tonarten fühlen, und sie dieser Verschiedenheit gemäß anzuwenden suchen?

die die gegenwärtigen Unbequemlichkeiten ein wenig verdeckten, ohne die zukünftigen gewahr zu werden; da aber den Mängeln nicht gründlich abgeholfen wurde, so vermehrte man durch Vervielfältigung der Mittel die Schwierigkeiten nur immer mehr. Die neuere Musik ist daher jenen Städten gleich, die ursprünglich nach einem sehr eingeschränkten Plan erbauet, nachher aber allmählig vergrößert wurden, und dadurch hier eine Straße ohne Ausgang, dort eine von ungleicher Breite, eine Vorstadt außer den Mauern, und überall so viel Flickwerk erhalten haben, daß die Ordnung gestört, und die Symmetrie verdorben ist. Doch die genaue Entwickelung so schwerer Materien würde ein ganzes Buch erfordern; da es außerdem zu meiner Absicht nicht erforderlich ist, mich lange bey solchen Dingen aufzuhalten, so schränke ich mich darauf ein, diejenigen Mängel nur kürzlich zu berühren, die in der neuern Musik nach meiner Meynung die wunderbaren Wirkungen verhindern, welche man von ihrer Vereinigung mit der Poesie erwarten müßte. Je mehr man hierüber nachdenkt, je mehr wird man finden, daß sich diese Mängel auf zwey einschränken; der eine ist der Mangel eines hinlänglichen innern Verhältnisses unter diesen beyden Künsten, und der zweyte, der Gebrauch einer Gattung von Harmonie, die wenig oder nichs zum inviduellen Ausdruck der Leidenschaften beyträgt.

Und zwar erstlich haben wir, aus einer außerordentlichen Unvorsichtigkeit, deren Ursachen man der Beschaffenheit der Jahrhunderte zuschreiben muß,

in welchen beyde Künste entstanden sind, fast alle verschiedenen und mannichfaltigen Gattungen der Poesie von der musikalischen ausgeschlossen.[47]) Wir rechnen in diese Classe nicht bloß die Cantaten, einige Canzonetten und das Melodrama. Das Madrigal, welches anfänglich in Cammermusiken gebräuchlich war, liegt jetzt ungebraucht in den Sammlungen der Reimer. [48]) Das Sonett, das petrarchische, pindarische und anacreontische Lied, die Elegie, die Satyre, die Ode, das Epigramm, die Idylle, die Ekloge, die Sestina, (ein lyrisches Gedicht von sechs Stanzen, jede von sechs eilfsylbigen Versen; die letzten Worte der ersten Stanze werden am Ende jeder andern widerholt,) die reimlosen Verse, die dreyzeiligen und achtzeiligen Stanzen, das Schäfergedicht, das Lustspiel, das Trauerspiel, und vor allem das epische Gedicht, das Meisterstück des menschlichen Geistes, werden von uns für bloß poetische Gattungen angesehen, die sich nie mit der

47) Dieß sey der feinern Unterscheidungskraft der Neuern gedankt, die die Bemerkung machten, daß es Dinge gebe, die gesagt und deklamirt, aber nicht gesungen werden könnten, und so umgekehrt.

48) Es ist sehr gut, daß es in diesen Sammlungen ungebraucht liegt: denn es war seiner poetischen Einrichtung nach beynahe eine Art von Sinngedicht, und aus diesem Grunde auf keine Weise zur Musik bequem. Wenn im Sinngedicht die Bemerkung einer entfernten Aehnlichkeit zum Grunde liegen soll, so gehört es zunächst für den Verstand; alle Gegenstände aber, die zum Ausdruck der Musik bequem seyn sollen, müssen zunächst für das Herz und für die Einbildungskraft gehören. Es ist also eine Ehre für die Neuern, daß sie das Madrigal haben abkommen laßen.

Musik vereinigen können. [49]) Es ist daher nicht zu verwundern, daß diese nur für wenige poetische Gattungen bestimmte Kunst weder die Vollkommenheit noch die Mannichfaltigkeit erreicht hat, welche sie bey den Alten hatte, bey welchen die Poesie und Musik nie getrennt waren, folglich beyde einerley Gränzen hatten. Unsere Componisten würden sehr verlegen seyn, wenn sie gezwungen werden sollten, das schönste Sonett von Petrarch oder von Casa, oder das prächtigste Gemälde von Ariost und von Dante in Musik zu setzen; sie würden auch nicht wissen, welcher Modulation sie sich bey der epischen oder pindarischen Gattung bedienen sollten; die Griechen hingegen wußten einer jeden Gattung ihre eigene Melodie mit einer bewundernswürdigen Ge-

49) Wie unrichtig! Die Ode und mehrere Arten der lyrischen Poesie werden von uns so häufig in Musik gesetzt, daß es zu verwundern ist, wie der Verf. so etwas sagen kann. Sollen wir auch Epigramme, Satyren, Lust- und Trauerspiele in Musik setzen? In Absicht auf Epigramme und Satyren würde es aus Gründen, die in der vorhergehenden Note angeführt sind, lächerlich seyn, und das zweyte geschieht gewissermaßen, in so weit es die Natur der Musik und die Beschaffenheit der Handlung zulassen will, in der Operette und in der hohen Oper. Daß doch solche mit der Natur der Kunst unbekannte Herren so wunderliche Forderungen an die Künste machen, und nicht begreifen, daß, wenn ihre Forderungen befriedigt werden sollten, die Künste nothwendig die abgeschmacktesten Dinge werden müßten. Wenn die Kunst thut, was sie ihrem innern Wesen nach vermag, so können wir mit ihr zufrieden seyn; eine Kunst, die auch außer den Gränzen ihrer innern Natur wirken will, muß durchaus in lächerliches Spielwerk ausarten, das nur von solchen Personen für etwas Schönes gehalten werden kann, die keine Begriffe von wahrer Kunstschönheit haben.

chicklichkeit anzupassen. [50]) Und die Gedichte des Homer und Hesiodus wurden ganz anders gesungen, als die Idyllen Theokrits und Bions; [51]) die musikalische Composition zu den Elegien des Callimachus und des Minnermus war ganz anders, als zu den Oden des Alcäus und der Sappho; der Gesang der Dithyramben war von dem Gesang der Jamben des Archilochus verschieden, so wie die nomische Musik von der theatralischen, und so weiter. [52])

Zweytens: in demjenigen Theil, der uns noch übrig ist, sind wir weit davon entfernt, mit ihnen

50) Woher der Verfasser dieß alles wohl haben mag, da er doch oben selbst bewiesen hat, daß wir von den griechischen Melodien nichts wissen? Sollen wir etwa nur dann nichts davon wissen, wenn unsere Kenntniß seiner Lieblingsmeynung hinderlich seyn würde, hingegen wenn es auf die Bestätigung seiner Meynung ankommt, einen wahren Köhlerglauben an die musikalischen Herrlichkeiten Griechenlands haben?

51) So klug sind die Neuern ebenfalls: denn sie singen ein Schäferlied nicht minder in einem andern Styl, als eine Ode.

52) Diese Verschiedenheiten, in so weit sie die Musik angehen, würde indessen der Verfasser an der alten Musik eben so wenig selbst gefühlt haben, als er sie in der neuern fühlt, wo sie doch gewiß in einem noch höhern Grad vorhanden ist. Hierzu würde Kunstkenntniß und ein gebildetes Gefühl erforderlich seyn, welches eben nicht unter seine guten Eigenschaften zu gehören scheint. Da ihm nun die alten Schriftsteller sagen, daß solche Verschiedenheiten in der alten Musik vorhanden waren, so glaubt er es; warum will er uns denn aber weniger glauben, wenn wir ihn versichern, daß es bey den Neuern hierin eben so gut, und höchst wahrscheinlich, ja man kann sagen gewiß, noch besser bestellt ist, als es bey den Alten war?

verglichen werden zu können. Denn da ohne Widerspruch alle gut eingerichtete Harmonie in der Verbindung des Tons und des Zeitmaaßes besteht, so wird eine jede Poesie, die in der Verbindung des einen und andern nicht gleich glücklich ist, nicht vollkommen zur Musik angewendet werden können, und folglich im ganzen Umfang des Worts nicht musikalisch seyn. Nun ist unsere Poesie, die, so viel sie auch auf den Klang gegründet seyn mag, in der Bildung der Verse doch nur die Ordnung der Accente und die Anzahl der Sylben beobachtet, in der Ordnung der Zeit höchst mangelhaft, weil sie gar kein festes Maaß hat, wonach sie die Dauer der Worte in der Aussprache abmessen kann. Nicht so verhielt sichs mit der musikalischen Poesie der Alten, welche mit der unsrigen den ersten Vorzug gemein hatte, im zweyten aber ihr sehr überlegen war. Die Ordnung des Klangs hatte sie mit ihr gemein; denn ob sie sich gleich nicht dabey aufhielten, die Verse nach der bloßen Zahl der Sylben zu bilden, so hatten sie doch die nemliche Sorgfalt, welche wir auf die schickliche Stellung der Accente über den Worten verwenden, woraus großentheils der Wohlklang oder der Numerus und die Cadenz in ihren Poesien entstand [53].

53) Einige berühmte Schriftsteller sind der entgegengesetzten Meynung, und versichern, die griechische und lateinische Poesie sey bloß auf das Zeitmaaß, oder welches einerley ist, auf die Quantität der Sylben gegründet gewesen, ohne daß dabey die bloßen Verstärkungsaccente, oder die Höhe und Tiefe des Tones in der Aussprache in Betracht gekommen wäre. Allein die Wahrheit ist, daß die Griechen und Lateiner von beyden Gebrauch machten,

Von dieſer Ueberlegenheit in der Genauigkeit des Zeitmaaßes, weil jeder poetiſchen Sylbe ihr innerer

wie es außer tauſend andern Gründen aus folgender beſtimmten Stelle des Cicero (de orator. lib. 3.) erhellt: Si rudis, et impolita putanda eſt illa ſine intervallis loquacitas perennis et profluens, quid eſt aliud cauſae cur repudietur niſi quod hominum aures, et vocem natura modulatur ipſa? Quod fieri, niſi ineſt numerus in voce, non poteſt. Numerus autem in continuatione nullus eſt. Diſtincto aequalium, et ſaepe variorum intervallorum percuſſio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis diſtinguuntur, notare poſſumus, in amne praecipitante non poſſumus. Aber aus dieſer angeführten Stelle will ein neuerer Schriftſteller, nemlich der P. Sacchi im zweyten Kapitel ſeiner Diſſertation von dem Zeitmaaß in der Poeſie, entdeckt haben, daß alles, was uns von den Grammatikern über die Quantität der Sylben in Gedichten geſagt wird, nichts als reine Fabel ſey; weil, nach ihm, die Dichter auf nichts als auf die Stellung der Accente ſahen, ſo wie man es auch in der neuern Poeſie thut. Es iſt hier der Ort nicht, die Gründe zu unterſuchen, womit er ſeine Meynung unterſtützt; es wird ſchon genug ſeyn, zu bemerken, daß der gelehrte Verfaſſer nicht an das Anſehen zwey alter Schriftſteller gedacht hat, welche ſeine Meynung offenbar widerlegen. Der erſte iſt Ovid, welcher über den Namen Tuticanus ſcherzt, daß er nicht in einem elegiſchen Verſe gebraucht werden kann, weil ſeine zweyte Sylbe kurz iſt:

Et pudet, ſi te, qua ſyllaba parte moratur,
Arctius appellem, Tuticanumque vocem.
Nec potes in verſum Tuticani more venire
Fiat ut è longa ſillaba prima brevis.
Aut ut ducatur quae nunc porrectius exit,
Et ſit porrecta ſillaba longa mora.
His ego ſi vitiis auſim corrumpere nomen,
Rideor, et meritò pectus habere neger.

Der zweyte iſt Martial, welcher ſich bey Earinus entſchuldigt, daß er ſeinen Namen nicht in einen phaleuciſchen Vers bringen könne, weil die erſte Sylbe deſſelben kurz iſt, anſtatt daß ſie lang ſeyn müßte:

kurzer oder langer Werth zugemessen war, und di lange in der Aussprache noch einmal so lange dauerte, als die kurze, kam es her, daß das musikalische Zeitmaaß vollkommen nach der Prosodie eingerichtet wurde, so daß der Musicus, der den Takt genau schlagen wollte, weiter nichts zu thun brauchte, als blindlings dem Dichter zu folgen. Nicht so verhält es sich bey uns; weil wir in unserer Poesie die syliabische Quantität nicht kennen, und uns zur Bildung des Verses bloß an die Anzahl der Sylben halten, so bleibt das musikalische Zeitmaaß für sich, und ist selten mit der Poesie übereinstimmend. Wenn z. B. folgender Vers des Virgil

Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant.

in Musik gesetzt werden sollte, und der folgende

Nomen nobile, molle, delicatum
Verfu dicere non rudi volebam,
Sed tu, sillaba contumax, repugnas.

Er sagt hierauf, die Griechen hätten es mit mehrerer Bequemlichkeit thun können, weil sie sich größere Freyheiten in diesem Punkte nahmen; was aber die Lateiner betreffe

Nobis non licet esse tam disertis
Qui Musas colimus severiores.

Wie konnte nun Ovid fürchten, durch Veränderung der Quantität im Namen Tuticanus sich lächerlich zu machen, wenn das Volk durch eine allgemeine Uebereinkunft nicht jeder Sylbe ihren Werth angewiesen hätte? Und aus welcher andern Ursache bringt Martial den Namen Earinus nicht in seinen Vers, als weil er den Werth des ersten Vokals nicht verändern konnte, ohne das Ohr seiner Leser zu beleidigen, die von dem entferntesten Alterthum her gewohnt waren, lange und kurze Sylben von einander abzusondern, und auf die Verbindung derselben das Wesen und die Natur eines jeden Metrums zu gründen.

Anm. des Verf.

Spoglie, mentre al Ciel piacque, amate e care.

von Annibal Caro, der als Ueberſetzung des erſtern anzuſehen iſt, ſo iſt es klar, daß der Componiſt beym erſten wenig zu thun haben würde, weil er jede Sylbe ſchon abgemeſſen findet, folglich nur vier Zeiten auf das aus zwey langen Sylben beſtehende Wort *dulces*, zwey auf *ex*, eine einzige auf *u*, eine auf *vi* und ſo weiter durch den ganzen Vers anzupaſſen braucht; am Ende würde ſich finden, daß er genau mit dem Gedanken des Dichters übereins gekommen ſey. Alles was der Componiſt von dem ſeinigen hinzuſetzen könnte, wäre die geſchwindere oder langſamere Bewegung; obſchon auch dieſe vom Dichter entweder durch den Sinn der Worte, die Langſamkeit oder Geſchwindigkeit ausdrücken, oder durch die mannichfaltige Verwickelung der Rhythmen, die das Maaß beſtimmen, angezeigt iſt. Nicht ſo iſt es im Italiäniſchen, weil man nicht weiß, ob die Sylbe *ſpo* länger oder kürzer iſt, als die Sylbe *gli* oder *e*, man folglich auch nicht genau wiſſen kann, ob der erſten mehr oder weniger Zeiten zukommen, als der zweyten und dritten. Man ſieht ſich daher gezwungen, die Poeſie zu verlaſſen, und ſich an den Werth der muſikaliſchen Noten zu halten, die in ihrer Stellung keine andere beſtimmte Regel haben, als die bloße Willkühr des Componiſten, folglich für ſich einen muſikaliſchen Rhythmus bilden, der meiſtens vom poetiſchen verſchieden, und demſelben nicht ſelten entgegen geſetzt iſt. Dieß ſieht man daraus, daß oft

die nemliche musikalische Composition, wenn sie auf Worte von ganz verschiedenem Inhalte angewendet wird, einerley Wirkung thut, wie einige in dem berühmten Monolog der Armida von Lulli, und in dem Stabat mater des Pergolesi bemerkt haben.

Daher kommt es, daß, anstatt einer einzigen und übereinstimmenden Sprache, wie es seyn sollte, anstatt eines vereinigten Bestrebens nach einerley Wirkung, welche in der Erregung gewisser Empfindungen oder Bilder in der Seele besteht, zwey verschiedene Sprachen entstehen, nemlich die des Dichters und die des Componisten, deren jede sich mit ihren eigenen und von der andern unabhängigen Schönheiten zu schmücken sucht. Dieß hat den auffallenden Unterschied veranlaßt, der in unsern neuern Systemen, Trotz der Bemühungen so vieler großen Männer, die ihn gerne aufheben wollten, noch immer herrscht. Und das, was von der Poesie in Absicht auf Musik gilt, gilt auch von der Instrumentalmusik in Absicht auf die Vocalmusik, das heißt: sie schaden sich wechselsweise, weil jede für sich allein glänzen, und sich der Abhängigkeit von den andern entziehen will.

Ich weiß, daß die Anhänger der neuern Musik, an deren Spitze Don Saverio Mattei [54]) aus Neapel (ein den Wissenschaften und seinem Vaterlande theuerer Name) steht, wenig aus dem Vortheil machen, den die Alten von der Anordnung ihres Zeitmaaßes hatten, gleichsam als wenn in Ab-

54) In seiner Dissertazione sulla poesia degli Ebrei, e dei Greci, c. 9. n. 6.

ſicht auf das gegenwärtige Syſtem der italiäniſchen Sprache und Poeſie, ähnliche Feinheiten nicht nöthig wären. Aber welchen Begriff machen ſich denn diejenigen, welche eine ſolche Sprache führen, von der poetiſchen und muſikaliſchen Nachahmung? Wiſſen ſie es vielleicht nicht, daß beyde ihre Wirkung nur in ſo weit thun, als ſie vereint der Seele einerley Empfindung oder Bild vorſtellen? Daß, wo das Zeitmaaß nicht genau mit den Worten übereinſtimmt, dieſe und die muſikaliſchen Phraſen verſchiedene Dinge ſagen, und daß ein und ebenderſelbe unter zwey verſchiedenen Geſichtspunkten vorgeſtellter Gegenſtand die Aufmerkſamkeit der Seele bloß theilt, ohne ſie feſt zu halten? Merken ſie nicht, daß wo die Sprache keine regelmäßige und feſtgeſetzte Proſodie hat, auch das muſikaliſche Zeitmaaß an dieſer Unregelmäßigkeit Theil nehmen muß? Daß der Werth der Noten nur ſchlecht übereinſtimmen kann, wo die Sylben keine beſtimmte Quantität haben? Daß die Bewegung und das Zeitmaaß ihre gehörige Genauigkeit verlieren, wenn ſie ſich nach den Worten richten wollen? Daß ſie höchſtens in bloßen Inſtrumentalconcerten genau ſeyn können, das heißt: in dem unvollkommenern Theil der Muſik, dem die vorzüglichſte Quelle der Energie mangelt, die in dem Ausdruck irgend eines individuellen Gedankens der Seele beſteht? Daß dieſer Ungewißheit wegen der Componiſt ſich oft genöthigt ſieht, den Takt zu verändern, hauptſächlich an ſolchen Stellen, wo die Intervallen der Stimme nicht hinlänglich markirt ſind, die Ausſprache folglich geſchwinder wird, und die

Noten der Ordnung der Sylben nicht folgen können? Und daß selbst in den Arien, wo das Verweilen der Stimme auf gewissen Vokalen dauerhafter ist, so daß ihnen die Noten leichter angepaßt werden können, dennoch die Ungewißheit allzu groß ist, in welcher sich der Componist in Absicht auf die Anzahl der Noten, welche er einer jeden Sylbe geben soll, und in Absicht auf die Zeiten findet, die zu ihrer Aussprache angewendet werden müssen? Der Mangel einer genauen Prosodie ist daher ein wahrer und ausgemachter Fehler an unsern Sprachen; sein Einfluß auf die Musik zeigt uns auch die Ursachen ihrer Verschiedenheit von der alten, in welcher man den Gebrauch der Prolationen, oder die Art mehrerer Noten auf einer einzigen Sylbe anzubringen, viele Jahrhunderte hindurch nicht kannte. Wenn wir dem gelehrten Bochard trauen dürfen, so ist diese Gewohnheit von jenen alten nördlichen Dichtern und Musikern auf uns gekommen, welche Barden genannt wurden, ein Wort, welches, nach seiner Meynung, im Hebräischen so viel heißen soll, als in verkleinerten und abgerissenen Tönen singen. Ich weiß nicht, ob die Vermuthung dieses Gelehrten hinlänglich gegründet ist; ich sage bloß, daß die Art dieses Gebrauchs vollkommen seinen barbarischen Ursprung verräth [55]).

55) Gleichwohl wissen wir, daß diese Gewohnheit schon sehr frühe bey den Griechen eingeführt, aber freylich für eine abscheuliche Neuerung und für eben so unnatürlich gehalten wurde, als wenn man in der Declamation mehr als einen Ton auf jede Sylbe legen wollte. Aristophanes machte ihn in seinem Lustspiel: die Frösche, V.

Aber was rede ich von dem Mangel des poetischen Zeitmaaßes, da die neuere Harmonie selbst am musikalischen Zeitmaaß so mangelhaft ist? Wenn diese geschickt seyn sollte, jede Art von Ausdruck hervorzubringen, so müßte sie auch alle und jede Rhythmen, oder die verschiedene Dauer der Zeit ausdrücken können, welche fähig sind, Bewegungen in der Seele zu erregen. Dieß that das musikalische Zeitmaaß bey den Alten, welches, da es vollkommen nach der poetischen Prosodie geformt war, mit der Poesie einerley Anzahl von rhythmische Füßen hatte. Der Reichthum der einen theilte sich daher auch der andern mit, und hieraus entstand die erstaunliche Mannichfaltigkeit sowol der musikalischen als poetischen Füße, von welcher wir oben weitläuftig geredet haben. Allein, was für eine Anzahl von Zeiten ist von uns angenommen, die durch den musikalischen Takt ausgedrückt werden können? Wenn man von den einfachen Taktarten redet, deren nur zwey sind, nemlich die gerade und ungerade, so drückt die erste nur zwey, und die zweyte nur drey Zeiten aus. Wenn man von den Zusammengesetzten redet, so sind ihrer nur vier, nemlich der Viervierthеiltakt, oder der doppelte gerade, der Zwölfachtheiltakt, oder der dreyfache gerade, der sechsviertheiltakt, oder der doppelte ungerade, und der neunviertheiltakt, oder der dreyfache ungerade. Die erste dieser Taktarten hat vier Zeiten, die zweyte sechs, die dritte ebenfalls

1349. 1390. öffentlich lächerlich. Sie muß also doch wol so gar barbarisch nicht seyn, weil sie auch sogar unter den feinen Griechen entstehen konnte.

sechs, und die vierte neun. Nun ist es klar, daß mit einer solchen Eintheilung nicht viele zur Erregung der Leidenschaften geschickte Rhythmen ausgedrückt werden können. In welchem Takt sollte z. B. der Jambus und Trochäus ausgedrückt werden, deren erster aus einer kurzen und einer langen, der zweyte aber aus einer langen und einer kurzen besteht, die folglich bloß für zwey Sylben doch drey Zeiten erfordern? Mit dem geraden etwa? Nein, weil dieser seinen Werth bloß in zwey Zeiten theilt. Mit dem ungeraden? Aber auf diese Weise entstehen in der Musik zwey sehr große Unbequemlichkeiten. Die erste besteht darin, daß sie auf eine einzige Sylbe zwey Noten braucht, wodurch die Aussprache, mehr als es seyn darf, verzögert und aufgehalten wird, und der Sinn der Worte gänzlich verloren geht; und dieß ist der wahre Ursprung des großen Fehlers unsers neuern Gesangs: weil man die gehörige Proportion zwischen der Anzahl der Sylben und der Anzahl der Noten nicht zu finden wußte, so bedurfte man bisweilen drey oder vier kleine Noten zur Aussprache eines einzigen Vokals. Die zweyte ist, daß sie den aus drey Zeiten bestehenden Rhythmen, z. B. dem Jambus, Trochäus und Tribrachys, ihren individuellen Unterschied nicht zu geben vermag; denn, weil sie alle drey auf einerley Art nemlich mit dem ungeraden Takt ausdrückt, so werden sie nicht von einander unterschieden. Aber nicht bloß die Jamben und Trochäen sind von unserm Takte ausgeschlossen, sondern aus den bisher angeführten Ursachen auch noch die übrigen, die

von den Grammatikern Amphimacer, Amphibrachys und Bacchius genannt werden. Hiervon kann sich jedermann von selbst überzeugen, wenn er es versuchen will, sie auf die heutige Art des Zeitmaaßes anzuwenden. Wie sehr dadurch ihre Wirkung vermindert wird, wissen diejenigen, welche über den Ursprung und über die Quellen des musikalischen Ausdrucks nachgedacht haben, und welche noch ausserdem einsehen, daß die erwähnten Füße, deren jeder seine individuelle und ausschließende Energie hat, nur zum großen Nachtheil des Ausdrucks auf eine einzige Taktart eingeschränkt werden können.

Viele glauben, unsere Musik sey durch die Erfindung der vielstimmigen Composition, und durch die Verfeinerung und Vollkommenheit, zu welcher wir die Harmonie gebracht haben, hinlänglich entschädigt. Ohne zu entscheiden, ob diese Erfindung bloß den neuern Jahrhunderten gehört, und den Alten gänzlich unbekannt gewesen sey, (eine Frage, auf welche wir nie eine sichere Antwort erhalten können, ob sie gleich von vielen und berühmten Schriftstellern abgehandelt worden ist) so ist es doch gewiß: ihr Nutzen, wenigstens für die theatralische Musik, ist so problematisch, daß wir wenig oder gar keinen Grund haben, uns etwas darauf einzubilden. Dieß ist der Erfahrung so gemäß, daß Vincenzo Galilei, Giulio Caccini und Jacopo Corsi, als sie die wahre dramatisch-lyrische Musik erfinden wollten, zur Vervollkommung der Melodie kein besseres Mittel zu finden wußten, als den damals herrschenden Contrapunkt zu verbannen und um sein Ansehen

zu bringen. [56]) Wenn man nicht begreifen kann, auf welche Art die verschiedenen Stimmen und Instrumente bey den Chören der Alten im Einklang zusammen geklungen haben mögen, so kann man sichs gewiß noch weit schwerer vorstellen, wie die Menge und Mannichfaltigkeit der Accorde, welche der Contrapunkt erfordert, eine bestimmte und individuelle Leidenschaft ausdrücken kann. Denn um diese zu erregen, ist eine Reihe von Bewegungen nöthig, die

56) Die Meynungen des Galilei und Caccini sind im fünften Kapitel des ersten Bandes schon angeführt worden, wo von den Mißbräuchen des Contrapunkts weitläuftig gehandelt ist Dem Ansehen dieser beyden Männer füge ich noch das Ansehen des Corsi bey, welcher diese Erfindung jene von Philosophen und besonders vom Aristoteles im achten Buch der Politik so sehr getadelte Musik nennt, die nur gekünstelt ist, und bloß zu den Wettstreiten der Künstler dient, auch einem freyen Mann für unanständig gehalten wird, weil sie die Kraft nicht hat, die Empfindungen des Herzens zu verbessern. Discorso a Giulio Caccini sopra la musica antica, e'l cantar bene im zweyten Band der Donischen Werke, S. 233. Anm. des Verf. Corsi mag zu seiner Zeit und nach seiner Art ein recht einsichtsvoller Dilettant, vielleicht aber auch nur ein sehr warmer gewesen seyn; aber so tief war er in das innere der Kunst sicher nicht eingedrungen, um kompetenter Richter über den wahren Werth des recht gebrauchten, nicht von unwissenden und geschmacklosen Künstlern gemißbrauchten Contrapunkts zu seyn. Und außerdem, was soll diese Stelle aus dem Aristoteles beweisen, da es ausgemacht ist, daß wenn auch die Alten irgend eine Art von Harmonie gehabt hätten, sie doch sicher das nicht gekannt haben, was wir im besondern Sinn unter dem Wort Contrapunkt verstehen, und was auch unser Verf. darunter versteht? Giebt es denn nicht auch in der Melodie Künsteleyen? Muß denn nothwendig, so bald jemand von Künsteleyen redet, der arme, verkannte Contrapunkt damit gemeynt seyn?

die dem Wesen derselben vom Anfange bis ans Ende angemessen sind, langsam z. B. wo man Traurigkeit ausdrücken will, geschwinder bey der Freude, noch heftiger beym Zorn, und so mit den übrigen Empfindungen der Seele. Werden aber Bewegungen von verschiedener Natur unter einander gemischt, so ist es nicht möglich, die gewünschte Absicht zu erreichen, weil die Wirkung der einen Bewegung, von der Wirkung der andern unterdrückt wird. Nun giebt es vier Hauptheile in unserer Harmonie, nemlich den Baß, Tenor, Alt und Diskant. Der Baß ist der tiefste, folglich derjenige, welcher mit den langsamsten Bewegungen einherschreitet. Wenn er sich nun mit dem Diskant in einem und eben demselben Gesange verbindet, der die höchste Stimme ist, und in geschwindern Bewegungen fortschreitet; so entsteht aus dieser Verbindung eine Vermischung, eine Entgegenstellung von Kräften, die das Herz des Zuhörers auf entgegengesetzte Wege leitet, ohne es bey einer bestimmten Bewegung fest zu halten. [57])

57) Gegen dieses seichte, einen erstaunlichen Mangel an innerer Kunstkenntniß verrathende Raisonnement unsers Verfassers, kenne ich keine schönere und kräftigere Widerlegung, als eine Stelle aus dem Encomio Musices unsers Luthers: Wo aber die natürliche Musica (sagt dieser gefühlvolle und selbst sehr erfahrne Kenner unsrer Kunst) durch die Kunst geschärft und probirt wird, da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn NB. gänzlich kann es nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung, die große und vollkommene Weißheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welchem vor allen das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine

Alles was von der Menge der Theile gesagt ist, gilt auch von der Auswahl der Intervallen, welche in unserer Harmonie gebräuchlich sind. Sie schränken sich (ich rede nur von den einfachen, aus welchen hernach die zusammengesetzten gebildet werden) auf die Oktave, auf die zwey Septimen, auf die große und kleine Sexte, auf die Quinte, Quarte, kleine und große Terz, auf die Secunde und auf den ganzen und halben Ton ein. *) Die innere

schlechte Weise oder Tenor (eine einfache Melodie) wie es die Musici heissen, hersinget, neben welcher drey, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor, gleich als mit jauchzen, rings herum um solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherley Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen; also, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen, und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen, und meynen, daß nichts seltsämers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz seyn ꝛc. s. Tom. VIII. Jen. Germ. p. 140.

*) Ein italiänischer Recensent macht hier dem Verfasser den gerechten Vorwurf, er habe nicht gewußt, daß der ganze und halbe Ton mit der Secunde einerley sey; und sie als verschiedene Intervallen angegeben. In der Beantwortung dieser Recens. sagt der Verf. es sey eben so wenig dabey versehen, als wenn man bloß den Namen Cicero nenne, ohne zugleich dem Leser zu sagen, daß dieser Cicero auch noch Marcus Tullius heiße. Wenn aber ein Schriftsteller sagt: Cicero und Marcus Tullius, wird der Leser nicht glauben, es sey von zwey verschiede-

Natur dieser Intervallen, und besonders derjenigen, die gewöhnlich in der Harmonie gebraucht werden, nemlich der Oktave, Quinte, Quarte, der Sexten und Terzen ist und muß ganz verschieden seyn, weil die Modification des Klangs, die durch jedes derselben entsteht, folglich auch die dadurch hervorgebrachte physische Wirkung mit ihrer Ausdehnung, Tiefe und Höhe im Verhältniß steht; da diese Umstände in jedem Intervall verschieden sind, so muß es auch die individuelle Wirkung seyn, die dadurch hervorgebracht wird. Dieß ist so wahr, daß, wenn der Componist in einem Gesang mehr Gebrauch von der Quinte macht als von der Terz, das Resultat des Klangs und der Wirkung der Quinte angemessen seyn wird, nicht aber der Terz. [58])

nen Personen die Rede? Eben so muß man glauben, er habe unter der Secunde und dem ganzen und halben Ton zwey verschiedene Intervallen verstanden. So verdreht sind fast alle Rechtfertigungen des Verf. gegen diesen erwähnten Recensenten.

58) Unwidersprechlich. Wenn jemand dreymal zwey Thaler auf den Tisch legt, und nicht dreymal drey, und sie dann zusammen rechnet, so wird das Facit sechs nicht aber neun machen. Aber wie wenig, wie gar nichts ist damit gesagt? Wer wird sich denn die zwey Töne eines Intervalls als verschieden denken, da sie als eins gedacht werden müssen, und auch vom Ohr, oder wenn man lieber will, von der Seele als eins, zugleich empfunden werden? Wer wird das Colorit eines vortreflichen Gemäldes auf seine einfachen Farben zurück zu führen suchen? Wer wird dem Maler einen Vorwurf deswegen machen, daß er seine Farben so unter einander gemischt hat, daß man die darin enthaltenen einfachen Farben nicht vollkommen deutlich erkennen kann? — Ein einziger Mensch singt keine Harmonie, sondern nur Melodie; zur Harmonie gehören also mehrere Personen. Sind denn nun diese mehrern

Diesen Grundsatz angenommen, setze man nun voraus, daß der Componist eine fröhliche Empfindung ausdrücken soll, und daß die bequemsten Intervallen dazu die beyden Terzen sind. In diesem Fall ist es ausgemacht, daß die Grundmodulation hauptsächlich aus Terzen bestehen, die Bewegung durch ihre Geschwindigkeit die Wirkung derselben verstärken, und unter den Stimmen der Diskant als die geläufigste, und zum Ausdruck der Fröhlichkeit geschickteste Stimme gewählt werden muß. Wenn nun der Gesang bloß im Einklang modulirt, so wird alles gehen, wie es soll; geschieht dieß aber nach den Gesetzen der gleichzeitigen Harmonie, so müssen nothwendig die Parthien des Tenors, Alts und Basses, die in eben der Zeit in andern Intervallen fortschreiten, während der Diskant nach und nach durch Terzen geht, die von den andern ihrer Natur nach verschieden sind, folglich auch verschieden wirken, den herrschenden oder Hauptton entweder unterdrücken, oder eine solche Ungleichheit zwischen die Haupt- und begleitenden Stimmen bringen, daß man nie eine gehörige Wirkung hervorbringen wird, zu welcher, wie wir gesehen haben, gleichartige Bewegungen erfordert werden. Man läugnet nicht, daß in den Händen eines geschickten Componisten selbst durch diesen Contrast bisweilen

Personen in ihren Empfindungen so gleichartig, daß der Ausdruck derselben ebenfalls völlig gleichartig seyn müßte? Und sind nicht die verschiedenen mit einander zu einer Harmonie verknüpften Melodien den Modificationen ähnlich und angemessen, womit verschiedene Personen von einerley Gegenstand gerührt werden?

eine Combination von Tönen hervorgebracht werden kann, die das Ohr durch ihre Annehmlichkeit und Kunst ergötzt. Dieß ist aber auch das einzige innere Verdienst der neuern Musik, worin die Kunst, Modulationen zu verwickeln, die Schönheit der Uebergänge und Passagen, die künstliche Wiederholung von einerley Tönen, die Geschicklichkeit in der Zergliederung und Ausführung eines Thema, mit einem Worte, die ästhetischen Schönheiten der Harmonie zu einem Grad von Vortreflichkeit und Vollkommenheit gebracht sind, der den Alten gänzlich unbekannt war. Allein es ist nicht zu bezweifeln, daß diese Kunst keine Leidenschaften erregen kann, und daß das innere Widerstreben, welches im System unserer Harmonie herrscht, (ein Widerstreben, welches aus den verschiedenen Arten der Bewegung entsteht, die mit einander verbunden werden) ihr stets das Recht nehmen wird, der griechischen entgegen gesetzt zu werden, in welcher man zwar nicht die harmonischen Seltenheiten der Neuern, aber auch zugleich ihre Widersprüche nicht findet. Das Ganze war hingegen vollkommen seinem Zwecke gemäß eingerichtet.

Der große Nachtheil unserer Musik besteht daher darin, daß jedes auf gewisse Gegenstände angewendete Rührungsmittel seiner Natur nach unbestimmt und allgemein, nicht individuell und genau ist. Dieß sieht man, ausser dem innern Widerstreben, welches in der Harmonie liegt, auch aus der Natur des Gesangs oder der Composition selbst, die, den Hauptton ausgenommen, welcher nach

Beschaffenheit des Thema verändert wird, in allem übrigen gezwungen ist, sich solcher Mittel zu bedienen, die beym Ausdruck aller Arten von Empfindung einerley sind, die aber nach Bedürfniß und Umständen verändert werden sollten. So sollte z. B. unsere Composition verbunden seyn, so wie es die griechische war, nicht bloß im allgemeinen die Intervallen zwischen der Tiefe und Höhe, sondern insbesondere die Intervallen, die dem Charakter des Gesangs gemäß, von größerm oder kleinerm Umfang sind, zu gebrauchen, nicht bloß die Stimme, sondern die dem vorhabenden Fall einzig angemessene Stimme, nicht bloß solche Rhythmen, die im allgemeinen aus dem Zeitmaaß entstehen, sondern jene specifischen, die einer gewissen Leidenschaft so eigen sind, daß sie auf keine andere übertragen werden können, nicht bloß eine ungefähre Aehnlichkeit des Gesangs mit einem gewissen Gegenstand, sondern eine individuelle Uebereinstimmung aller Theile, woraus er besteht. Aber so lange die Totalbewegung in irgend einer Composition mit Partialbewegungen begleitet wird, die die Wirkung derselben hindert; so lange die kleinsten Bestandtheile der Harmonie unter sich kein wesentliches und vollkommenes Einverständniß haben werden; so lange man das Widerstreben der äussersten Stimmen, welches unserm musikalischen System eigen ist, nicht heben wird; so lange wir überhaupt die alte Methode nicht wieder ergreifen werden, all unser Bestreben auf einen einzigen Punkt zu richten; so mögen wir unsere Musik rühmen, und die griechische verspotten,

so viel wir wollen, und die Wahrheit, welche (wenn gleich das Vorurtheil lächelt, und die Pedanterie Sophismen macht) stets dieselbe bleibt, wird uns zeigen, daß wir nur den materiellen und den unbedeutendsten Theil von der Musik besitzen, daß wir den belebenden Geist, der sie ehemals beseelte, nicht kennen, daß wir in ihr nur selten und nur bloß von ungefehr wahren Ausdruck entdecken, daß sie, so wie wir sie ausüben, an sich selbst nicht geschickt ist, Empfindungen auszudrücken, und daß endlich diese bezaubernde und gewaltige Kunst, bey uns Neuern, wie es der berühmte Tartini mit klaren Worten gesagt hat, nichts ist, als die unbedeutende Kunst, Klänge mit einander zu verbinden. [59])

Nach der philosophischen Untersuchung des innern Unterschiedes zwischen unserm musikalischen System und dem der Alten, und nach der allgemeinen Anzeige der Unbequemlichkeiten, welche unserer Harmonie ankleben, scheint es, als wenn die Reihe von Gründen, die bisher beygebracht sind, meine Behauptung hinlänglich und vollkommen bestätigen könnten. Allein, da es unter den Lesern auch solche giebt, die sich ein rechtes Geschäft daraus machen, den Vorurtheilen ihrer Nation und ihres Jahrhunderts immer und ewig anzuhängen, wie die Würmer dem Fußgestell der Statuen, die mich folglich einer allzugroßen Verwegenheit beschuldigen werden, daß ich es gewagt habe, die neuere Musik zu beurtheilen; so wird es nöthig seyn, ihnen, die die Stärke eines Beweises nicht selbst fühlen kön-

59) Trattato di Musica, pag. 145.

nen, mit Autoritäten zuvor zu kommen, eine Art von Beweisen, welche die Trägheit gerne annimmt, weil sie dadurch von der Mühe des Nachdenkens befreyt wird, und welchen das Vorurtheil bisweilen schmeichelt, um hinter der Achtung, welche es den Meynungen eines einzigen beweißt, die Geringschätzung zu verbergen, welche es für die Fähigkeiten aller andern fühlt. Sie mögen also zwey Schriftsteller reden hören, die ihrer musikalischen Kenntnisse wegen nicht bloß in Italien, sondern in ganz Europa bekannt sind, und welche nicht beschuldigt werden können, ohne Sachkenntniß geurtheilt zu haben. Der erste ist der berühmte Pater Martini, welcher mit den folgenden Worten, allem, was ich bisher über die beyden Arten von Musik gesagt habe, das Siegel aufgedrückt zu haben scheint. Ihre Musik (er redet von den Griechen) war endlich, und zwar hauptsächlich auf die Erregung der Gefühle des Geistes gerichtet, da hingegen die unsrige die Reizung und Vergnügung der Sinne zum Hauptzweck hat, und den Zuhörer durch die Feinheit der Kunst in allen ihren Theilen nur in Bewunderung setzen will. Weil sie nun nur selten dahin gelangt, irgend eine Leidenschaft zu erregen, so beweißt die Seltenheit dieses Falls, daß sie im Innern, und ihrer Natur nach, diese Geschicklichkeit gar nicht besitzt. [60]) Der zweyte ist der berühmte Marcello, der im Vorbericht zur Composition der ersten fünf und zwanzig Psalmen, von allen denjenigen Dingen redet, die in

60) Storia della musica, Tom. III. pag. 439.

der griechischen Musik zur Erregung der Leidenschaften beytrugen, und sich auf folgende Weise ausdrückt: So wie aber nachher alle diese Dinge unter uns verloren giengen, oder deren Gebrauch vernachlässigt wurde, ist es sehr begreiflich, daß unsere Gesänge gar nicht oder doch nur selten, ungeachtet ihrer vielen Consonanzen und ihrer vielen und angenehmen Bewegungen, kaum den mindesten Theil der alten bewundernswürdigen Wirkungen hervorbringen konnten, die einem jeden, der sie erzehlen hört, mehr fabelhaft als wahr zu seyn scheinen. [61])

Dreyzehentes Kapitel.

Besondere Ursachen des gegenwärtigen Verfalls der Oper. Erste Ursache. Mangel an Philosophie bey den Componisten. Fehler in der Composition. Betrachtungen über den heutigen Gebrauch der Instrumentalmusik. Untersuchung der Recitative und Arien.

Die Unbequemlichkeiten unsers musikalischen Systems hinderten demohngeachtet die Componisten nicht, partiale Schönheiten hervorzubringen, und allen Zweigen des Melodrama denjenigen Grad von Vollkommenheit zu geben, dessen sie fähig waren. Wenn die neuere Musik nicht mehr jenen moralischen Zweck hat, wie bey den Griechen, und wenn alle Theile, die zur Bildung des Schauspiels erfordert werden, diejenige Beziehung und gänzliche

61) Estro-poetico-armonico, Tom. I. pag. 4.

Uebereinstimmung bey uns nicht haben, welche sie bey ihnen durch die Gewohnheit vieler Jahrhunderte, und durch die gegenseitige von der Gesetzgebung unterstützte Beziehung unter einander erhalten hatten; so kann sie demungeachtet denjenigen Zweck, welchen sie bey uns hat, und welcher darin besteht, dem Sinn mit angenehmen und glänzenden Modulationen zu schmeicheln, vortreflich erfüllen, und diese Modulationen können zu einer solchen gewissen Einheit gebracht werden, die, wenn sie auch die strenge Vernunft nicht gänzlich befriedigen sollte, doch hinreichend ist, die Einbildungskraft auf eine sehr angenehme Art zu täuschen. Einige italiänische Componisten und nicht wenige neuere Dichter haben das in der That bewiesen, was die Philosophie schon seit langer Zeit für gewiß hielt, daß nemlich die Modificationen des Schönen sehr mannichfaltig sind, daß die Quellen des Vergnügens in den schönen Wissenschaften und Künsten von den Alten nicht völlig erschöpft worden, daß unsere barbarischen Methoden dennoch im Stande waren, sie bis zu einem gewissen Punkte aus dem Groben heraus zu ziehen, und sie zu veredeln, und daß die Kräfte des Genies selbst aus einem System, welches von dem System der Griechen ganz verschieden war, neue Quellen des wahren, Innigen und vorher nie empfundener Vergnügungen zu eröfnen wußten. So entstand aus der unvortheilhaften Verfassung, in welcher sich die Musik gewisse Jahrhunderte hindurch befand, und aus der Ungeschicklichkeit, sie auf Poesie anzuwenden, das recitirte Trauerspiel,

welches der Cantate in vielem Betracht vorzuziehen ist; so entstand aus dem Verlust der alten Prosodie der Reim, der uns in den Gedichten des Arioſt, des Camoens und des Taſſo, so wie in den Versen des Boileau, Pope, Garcilaſo und Racine, so großes Vergnügen macht; so entstanden aus der sonderbaren Verwirrung mehrerer Stimmen in den Kirchenmusiken die erhabenen Compositionen des Paleſtrina, des Cariſſimi, des Marcello und des Händel; so entſprangen endlich aus den plumpen Vorſtellungen, die man zuerſt verſuchte, in der Folge die Schauſpiele, und wurden so weit gebracht, daß wir die Schönheiten eines Vinci, Pergoleſi, Jomelli und Metaſtaſio nun bewundern können.

Auſſer den angeführten, muß man ſich indeſſen noch an andere Urſachen halten, wenn man die Veranlaſſungen des gegenwärtigen Verfalls der italiäniſchen Oper erklären will. Wenn man billigerweiſe auch nicht verlangen kann, daß die Componiſten, Muſiker, Dichter und Tänzer ihren Künſten eben dieſelbe Geſtalt geben ſollen, welche ſie zwanzig Jahrhunderte vor ihnen hatten, ſo kann man doch mit Recht von ihnen fordern, daß ſie diejenige Geſtalt nicht entſtellen, deren ſie ihre gegenwärtige Verfaſſung fähig macht. Ihre Schuld iſt es, wenn der Zuſchauer unter der Natur, welche nachgeahmt werden ſoll, und unter den ſchönen Künſten, welche ſie nachahmen wollen, keine Aehnlichkeit findet. Ihre Schuld iſt die Abſonderung und Trennung, die im Ganzen herrſcht, und die unendlichen

Mißbräuche, welche in jedem dieser Zweige insbesondere eingerissen sind. Ihre Schuld ist der Mangel an Täuschung und Wahrscheinlichkeit, welchen man überall bemerkt, und welcher die schönste Erfindung des menschlichen Geistes unzusammenhängend, groteſk und lächerlich macht. Es würde unbillig seyn, den Künsten die Fehler der Künstler aufbürden zu wollen. Da ich mir vorgenommen habe, in den folgenden Kapiteln zu zeigen, wie viel diese zum gänzlichen Verfall des Melodrama beygetragen haben, so mache ich jetzt den Anfang mit der Composition, und sage: der erste und hauptsächlichste Fehler der heutigen theatralischen Musik besteht darin, daß sie zu verfeinert und zu wenig philosophisch ist, weil sie nicht die Rührung des Herzens, nicht den Ausdruck des Sinnes der Worte, welches doch die erste und einzige Pflicht der vorstellenden Musik seyn sollte, sondern bloß die Ergötzung des Gehörs zu ihrem Zweck macht. Und so lange man die Nachahmung der Natur, das Wahre, Große, Pathetische und Einfache vernachläſſigt, und nur hinter Kindereyen, Carikaturen und falschen Zierrathen herläuft, wird es nie anders werden. Die Werke der großen Componisten aus dem verflossenen Jahrhundert werden zwar von schlechten Meistern gelobt, aber weder studirt noch nachgeahmt; jeder will selbst Original seyn, und sich neue Wege öffnen; aber diese findet man bloß in der Untersuchung der Natur, die sie nicht kennen, und in einem gründlichen Nachdenken, dessen sie unfähig sind. Ihre Erfindungen erstrecken sich daher mei-

stens nur auf einen wunderlichen Styl, auf falsche Verfeinerungen, die ihrer Eitelkeit zwar schmeicheln, aber die Musik völlig verderben.

Um zu sehen, ob meine Meynung übertrieben sey oder nicht, werden wir uns in eine Untersuchung der Art und Weise einlassen müssen, womit man in unsern Zeiten die Musik zu den Opern verfertigt. Ich werde dieß mit derjenigen Unpartheylichkeit zu thun suchen, die einem Philosophen, der weder vom Haß noch von Nachsicht für irgend jemand, sondern bloß von der Liebe zur Wahrheit eingenommen ist, gezieme. Und wir werden uns sehr hüten, irgend etwas zu behaupten, das nicht auf die ewigen und ursprünglichen Begriffe desjenigen idealisch Schönen gegründet ist, vor welchem die Vorurtheie verschwinden, wie dicke Nebel vor den Stralen der Sonne.

Wir fangen mit dem Gebrauch an, welchen man allgemein von der Instrumentalmusik macht. Mir scheint es, daß die Vollkommenheit, zu welcher sie die Neuern seit einem halben Jahrhundert bringen wollten, nicht wenig zum Verderben des Ausdrucks im Melodrama beygetragen habe. In den glücklichen Zeiten des Leo, Pergolesi, und des Vinci gieng die Aufmerksamkeit dieser großen Meister einzig und allein auf den Gesang und auf die Poesie, nicht aber auf die Instrumente; sie urtheilten sehr richtig, daß diese nur eine Art von Commentar über die Worte machen, daß es also eine unerträgliche Thorheit sey, sie der Stimme und dem Ausdruck der Empfindung vorziehen zu wollen, eben so wie

ein Grammatiker eine große Unwissenheit beweisen würde, welcher den Erläuterungen des Servius oder des de la Cerda über Virgils Aeneis einen größern Werth beylegen wollte, als selbst dem Text des göttlichen Dichters. Die ganze Kraft der Musik bestand damals im Ausdruck der Worte, und das Orchester begleitete sie gewöhnlich nur ganz mäßig und schwach. Diese Simplicität wollte aber dem unbeständigen Publikum nicht lange gefallen, eben so wenig als den eigensinnigen Meistern. Die Zahl und Stärke der Instrumente nahm zu, die Begleitungen wurden nach und nach zahlreicher, das Orchester bekam vorzüglich unter den Händen des Buranello, Hasse und Jomelli mehr Kraft und Leben. Diese wußten das Orchester zu gebrauchen, ohne auf Abwege zu gerathen; denn sie waren der Meynung, die Instrumentalmusik müsse für die Poesie das seyn, was die Lebhaftigkeit des Colorits für eine gut entworfene Zeichnung, oder der belebte Contrast des Lichts und Schattens für die Figuren ist. [62]) Der Gebrauch derselben wurde durch einen mayländischen Componisten, Lampugnani noch mehr erweitert, der seine ganze Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand richtete. Seit Lampugnani's Zeiten hat aber dieser Theil des Melodrama noch so viele Erweiterungen erhalten, daß sie allen Glauben übersteigen. Man hat die Anzahl der Violinen unmäßig vermehrt, man hat den lärmendsten Instrumenten im Orchester einen Platz vergönnt. Trommeln,

62) Gluck, oder vielmehr Calsabigi in der Vorrede zur Oper Alceste.

Pauken, Fagotte, Waldhörner, alles hat man zusammen genommen, um Lärm zu machen. Man sollte fast glauben, eine auf diese Weise accompagnirte Arie sey das Getümmel zweyer feindlichen Armeen auf dem Schlachtfelde.

Wer ist nun der Sänger, dessen Stimme unter dem Lärm der Harmonie, unter so vielen auf einander gehäuften Tönen, unter den Millionen von Noten, die die Zahl und Mannichfaltigkeit der verschiedenen Stimmen erfordert, hervorragen kann? Welche Poesie wird nicht unterdrückt? Noch weit ärger ist nachher ein anderer, nicht geringerer Fehler allmählig eingerissen, nemlich die Menge der Noten. In den alten Partituren waren sie groß, und hatten lange Zwischenräume; die Töne kamen daher hell, kräftig und deutlich heraus. Jetzt sind sie so klein, daß sie unmöglich einen dauerhaften Eindruck machen können, und vermindern bloß die Kraft des Tons, weil sie ihn in zu schwache und zu feine Theile zerlegen; eben so, wie der unmäßige Gebrauch der Diminutiven im Styl die Poesie übermäßig weich macht. [63]) Ausserdem ersticken sie, wenn sie in so großer Menge und Geschwindigkeit auf einander folgen, die Stimme des Sängers so, daß sie von den Zuhörern wenig oder gar nicht gehört werden kann. Anstatt also, daß die Vocal- und Instrumentalmusik vereinigt einhergehen, an-

63) In unsern Zeiten kann man vom musikalischen Styl sagen, was Seneca vom Styl des Maecenas sagte: laudem suam corrupit orationis portentosissimae deliciis. Anmerk. des Verf.

ſtatt daß die Inſtrumentalmuſik dem Geſang zur Unterſtützung dienen ſollte, ſo wie es gute Ordnung und Natur erfordert, verwirrt jene dieſe im Gegentheil, und man kann mit Recht ſagen, daß es die Inſtrumente ſind, welche ſingen, nicht aber der Sänger. Jedermann ſieht von ſelbſt, wie ſchädlich dieſer Fehler der Täuſchung des Zuſchauers iſt; denn da er nichts als den Lärm der Inſtrumente hört, auch nicht weiß, auf was für Worte oder Empfindungen dieſe Harmonie Beziehung hat, ſo wird die Reihe von Gefühlen, welche in ihm entſteht, unnütz, weil ſie keinen gewiſſen Gegenſtand hat. Alsdann findet er in einer Oper nicht mehrere Wahrſcheinlichkeit oder Intereſſe, als er in einem bloßen Concerte finden würde. Und dann findet des Sonate, was willſt du mir? von Fontenelle ſeine vollkommene Anwendung.

Es iſt nicht ſchwer, die Veranlaſſungen dieſes ſteten Wachsthums der Inſtrumentalmuſik anzugeben. Sie iſt in Italien und Deutſchland für ſich allein von vortreflichen Männern ausgebildet worden, die in ihr ungewöhnliche Schönheiten und neue Modificationen des Geſchmacks zu entdecken wußten. Mit der Annehmlichkeit und Feinheit, die in den italiäniſchen Compoſitionen ſo hervorragend ſind, wußte man Neuheit der Paſſagen, und den belebten, fließenden Styl zu verbinden, der einigen deutſchen Schulen eigen zu ſeyn ſcheint, unter welchen die des berühmten Joh. Stamitz, eines Böhmen von Geburt, einen vorzüglichen Platz verdient. Er war ein fruchtbarer und geſchwinder

Componiſt, von erfindungsreicher Phantaſie, von geübtem Genie, und unter den Inſtrumentiſten verdient er den nemlichen Platz, welcher dem Rubens unter den Malern gebührt. Dieſe partialen Schönheiten, die das Ohr des Zuhörers auf eine beſondere Weiſe ergötzen, haben es verurſacht, daß er ſie abgeſondert von den andern zu genießen ſuchte, und daß ihm eine bloß geſungene Melodie kein vollkommenes Vergnügen gewähren konnte, wenn ſie nicht von dem ſtärkſten Colorit der Inſtrumente begleitet war. Dieſe Betrachtung zeigt deutlicher als jede andere, wie ſehr Gebrauch und Gewohnheit die innern Fähigkeiten des Menſchen modificiren können, ſo weit ſo gar, daß ſie ſich in ſich ſelbſt einen künſtlichen Geſchmack ſchaffen, der demjenigen gerade entgegengeſetzt iſt, welcher der Natur am gemäßeſten befunden wird. Denn es iſt gewiß, daß unter der Nachahmung der Vocalmuſik, und derjenigen, welche der Inſtrumentalmuſik eigen iſt, die erſte getreuer, umſtändlicher und unmittelbarer als die zweyte iſt, worin die Art der Nachahmung von dem nachgeahmten Gegenſtand in einer ſehr großen Entfernung ſteht, weil ſie die Dinge nur auf eine ungewiſſe und allgemeine Art nachahmen kann. Man würde alſo den individuellen Gegenſtand, den die Inſtrumente malen wollen, ganz und gar nicht unterſcheiden können, wenn die Worte dem Inſtrumentiſten nicht zu Hülfe kämen, die gehörige Anwendung der Töne auf irgend einen beſondern Fall machten, die Umſtände deutlicher angäben, und die vornehmſten Züge hinzu ſetzten. Wenn jenes vor-

trefliche Gemälde aus der Aeneis auf der lyrischen Bühne vorgestellt werden sollte, worin sich die Dido mit eigener Hand mit dem vom Verräther Aeneas ihr zum Geschenk hinterlassenen Dolch umbringen will, [64]) so könnte der Componist die wirkliche Situation dieses verwundeten Herzens nicht anders als mit einem dunkeln und unruhigen Geräusch auf den tiefsten Saiten, mit einem klagenden Ton der Blasinstrumente, und mit heftigen, geschwinden und übereilten Modulationen ausdrücken; diese zeigen, indem sie die Phänomene nachahmen, welche die schreckliche Majestät der Natur in Ungewittern, oder in den Stürmen des Meeres zu begleiten pflegen, vergleichungsweise die moralische Verwirrung, worin sich die verzweiflungsvolle Dido

— — *magnoque irarum fluctuat aestu.*

befindet. Allein diese Farben sind nicht bloß für dieß einzige Gemälde brauchbar. Jeder Held, jede Heldin, die sich in demselben Fall befindet, wird auch von den Instrumenten auf dieselbe Art gemalt werden. Jene Hauptzüge, jene bestimmten Umrisse, welche die Figuren charakterisiren, bleiben gänzlich unausgedrückt. Und die besondern Umstände, welche der Beredsamkeit des Virgil so viel Bewegung und Lebhaftigkeit geben, nemlich die sonderbaren Zufälle, wodurch der Dolch von den trojanischen Feldern bis zu den Ufern von Carthago gekommen ist, der unterschiedene Zweck, wozu er dem Aeneas diente,

64) — — ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.

und der unglückliche, erbärmliche Gebrauch, welchen die Dido von demselben macht, das Uebermaaß von Leidenschaft, welches sie verleitet, ihre Tage auf eine so traurige Art zu verkürzen, die Artigkeit, Annehmlichkeit und andere schätzbare Eigenschaften, welche die schöne Königin eines weit glücklichern Schicksals werth machten, die Wohlthaten, welche sie dem trojanischen Fürsten erzeigte, die unverzeihliche Undankbarkeit desselben gegen eine so liebenswürdige Prinzessin, tausend andere Umstände überhaupt, die das Herz gleichsam mit doppelter Macht ergreifen, und aus deren Vereinigung hernach im Geiste jene starke Empfindung entsteht, die uns erweicht, und uns den nachgeahmten Gegenständen ergeben macht; alles dieses, sage ich, ist für die Instrumente gänzlich verloren. Und dieß ist auch zugleich die Ursache, warum die Sonaten, Sinfonien, Concerte und andere Zweige der Instrumentalmusik selten oder nie jenes lebhafte Interesse in uns bewirken, welches Gesang und Poesie hervorzubringen pflegen. Weil diese eine gewisse bestimmte Leidenschaft ausdrücken, und sie der Seele von allen ihren Seiten zeigen, so entstehen dadurch in uns eben so viele Veranlassungen zur Anhänglichkeit an dem Gegenstand derselben, als wir individuelle Umstände daran bemerken.

Metastasio, (wer sollte es wohl glauben?) der große Metastasio hat durch seine lyrischen Schönheiten zur Ausbreitung desselben Fehlers beygetragen. Die vielen Vergleichungen, womit seine Arien angefüllt sind, und welche so viele und so angenehme

Gemälde von physischen Gegenständen aus der Natur enthalten, mußten dem Gebrauch der Mannichfaltigkeit und der Stärke der Instrumente nothwendig ein weites Feld eröffnen. Sein in Absicht auf die verschiedenen Wirkungen der Musik äusserst feiner Geschmack wußte sehr gut zu unterscheiden, was mit der Stimme, oder mit dem Orchester vorzüglich ausgedrückt werden mußte. Es war ihm bekannt, daß, so wie die Instrumente nicht jede Inflexion, jeden Accent der menschlichen Rede nachahmen können, es auch dem Sänger nicht eigen sey, alle und jede Bilder auszudrücken. Die Gegenstände der Welt wirken auf tausenderley Weise auf uns, und der Gesang kann sie unmöglich, so viel er auch vermag, alle vollkommen nachahmen. Die progressive Bewegung, die Quantität, der Geruch, die Wärme, der Schlaf, die Ruhe, die Finsterniß, und hundert andere positive oder negative Eigenschaften der Körper können auf keine Weise vom Gesang nachgeahmt werden, der sich bloß an die Stimme der Leidenschaft und an die elementarischen Töne der menschlichen Rede halten muß. Der Dichter wird zwar sehr schön sagen können:

L'aura, che tremola
Tra fronda e fronda;
L'onda, che mormora
Fra sponda e sponda,
E' meno istabile
Del vostro cor.

Aber wie soll der Sänger das sanfte Zischen, das liebliche Säuseln und das scherzhafte Zittern jenes

Lüftchens ausdrücken, welches sanft zwischen den Blättern weht? Welche Triller, welche Läufer können das liebliche Rieseln, das Verschwinden, das Wiederentstehen, und das lebhafte Brausen jener Wasserwelle zwischen den Ufern darstellen? Gewiß, das ganze Auditorium würde in ein lautes Gelächter ausbrechen, wenn er sichs einfallen lassen wollte, mit seiner Stimme solche Dinge auszudrücken. Das nemliche würde geschehen, wenn er das Toben eines stürmischen Meeres, das Heulen der wilden Thiere in den Wäldern, das Gerassel des Donners, den dunkeln Schimmer des Blitzes, das Hellwerden der rosenfarbigten Sonne, und das harmonische Gezwitscher der Vögel vorstellen wollte. Dieß müssen vielmehr die Instrumente thun, die geschickter sind, die verschieden tönenden Eigenschaften der Körper nachzuahmen, weil sie ihrer verschiedenen Mannichfaltigkeit und Aehnlichkeit wegen zahlreicherer Verbindungen des Klangs fähig sind.

Ihnen kommt es gleichfalls zu, die menschliche Stimme im Ausdruck der Leidenschaften zu unterstützen, und das was ihr fehlt zu ergänzen. Oft ist der Gesang nicht hinreichend, den Zuhörern die ganze Unruhe begreiflich zu machen, von welcher die Seele einer Person angegriffen ist. Die Leidenschaften wachsen, die Ideen haben ihre Contraste gegen einander, die Empfindungen wechseln ab, stehen still und sagen nichts, weil sie zu viel zu sagen haben; es giebt Umstände, wo man gerne hundert Zungen haben möchte, um die ganze Menge und den Tumult der innern Empfindungen zu offen-

baren, deren Opfer wir sind. Bey solchen Gelegenheiten ist die Instrumentalmusik eine Art von neuer Sprache, die die Kunst erfunden hat, um die Unzulänglichkeit derjenigen zu ersetzen, welche wir von der Natur erhalten haben. Zenobia wird den geliebten Tiridates aus ihrer Gegenwart verbannen, weil ihre Tugend sie zwingt, einen so lieben und gefährlichen Gegenstand aus ihren Augen zu entfernen; aber in der Handlung selbst, wenn der unglückliche Befehl mit dem Munde ausgesprochen wird, haben die Instrumente nur zärtliche Töne, die uns zu verstehen geben, wie viel diese anscheinende Strenge dem Herzen der Zenobia koste. Der zornige Jason wird zur Issipile sagen:

Muori, se vuoi morir, ma muori altrove.

aber das Orchester wird mit der bekümmerten Prinzessin eine andere Sprache reden, als der grausame Spruch:

Sulle labbra gli sta, ma non sul cuore.

enthält. Mandane wird sich gegen den Arbaces als eine Heldin betragen wollen, und indem sie ihm seiner Verrätherey wegen Vorwürfe macht, zu ihm sagen:

No, non ti credo, indegno.
Dimmi che un empio sei,
E allor ti crederò.

aber die Instrumente werden gleichsam den Schleyer von dieser verstellten Veränderung wegnehmen, und den Zuhörern zeigen, daß im Innern der Mandane eine andere Stimme ertönt, welche sagt:

Odiarlo, oh Dio! vorrei,
Ma odiarlo, oh Dio! non so.

Eben so ist in den Fragen, welche der leidenschaftliche Mensch sich selbst oft thut, in den Anreden an leblose Gegenstände, und in hundert andern Gelegenheiten die Instrumentalmusik nothwendig, um entweder den Ausdruck zu verstärken, oder die Eindrücke besser zu entwickeln, oder die Armuth des Gesangs zu ersetzen, oder viele Dinge nachzuahmen, die mittelbar oder unmittelbar unter der Herrschaft der Musik stehen. Der sehr häufige Gebrauch der Gleichnisse im Metastasio, und die Mannichfaltigkeit der Situationen, welche in seinen Dramen herrschen, haben also zu demselben Zwecke beygetragen. [65])

Von diesem Uebermaaß in der Anwendung der Instrumentalmusik entstanden ausser den schon angezeigten noch einige Folgen für die Ausübung, welche verdienen, kürzlich betrachtet zu werden. Die erste ist die Schwierigkeit, so viele mit einander verbundene verschiedene Theile einander so unterzuordnen, daß ein einziger Hauptklang daraus entstehe, ohne daß die begleitenden Töne den herrschenden verwirren, oder für sich allein gehört werden, oder gar eine andere Wirkung hervorbringen, als man

65) Wer die Quellen kennen lernen will, aus welchen die Instrumentalmusik ihre Nachahmung schöpft, wird sie mit vielem Verstand und mit vieler Philosophie in zwey schönen Briefen entwickelt finden, die von der nachahmenden Musik der Oper handeln, und von ihrem Verfasser, dem Doctor Matteo Borsa aus Mantua, in die Opuscoli scelti di Milano eingerückt sind. Anm. des Verf.

hervorbringen will. Es giebt in der That wenig solche Meister, die die Bewegung eines ganzen Orchesters zum großen Zweck des Ausdrucks zu leiten, und den Nutzen daraus zu ziehen wissen, welcher für die Beruhigung, Erregung, Verwirrung und Veränderung der Leidenschaften daraus gezogen werden könnte. Noch wenigere aber giebt es, die den Haupttheilen der Harmonie jenen besondern Gang zu geben wissen, der ihnen vor andern zukommt. Und doch würde aus der gehörigen Einrichtung dieser Bewegung die höchste Wirkung hervorgebracht werden können, die nur möglich ist. Denn weil man bemerkt hat, daß, wenn der Grundton einmal vibrirt, die Octave desselben zweymal und die Quinte dreymal vibriren muß, und so weiter, so ist es klar, daß, wenn der Componist denjenigen Stimmen, welche die benannten Intervallen angeben, eine Bewegung zu geben wüßte, die mit der Anzahl und Beschaffenheit ihrer Vibrationen übereinstimmend wäre, so würde im Ganzen der Ton kräftiger seyn, weil alle Elemente in ihm vereinigt sind; die daraus entstehende Wirkung würde folglich den Gesetzen der Harmonie angemessener und musikalischer seyn.

Die zweyte ist der ausserordentliche Ueberfluß an Accorden, der Pleonasmus an Empfindungen, wenn ich so sagen darf, womit man die Worte begleiten will. Dieß bringt, anstatt den Ausdruck zu beleben, vielmehr eine Verminderung der Wirkung hervor, weil, wie schon im vorhergehenden Kapitel bemerkt ist, die Simplicität, welche die

Vocalmusik zur Erreichung ihres Zwecks beobachten muß, durch den harmonischen Aufwand der Instrumentalmusik verdorben wird. Da diese in ihrer Nachahmung unvollkommen ist, so muß sie ihre Unvollkommnheit durch Kunst ersetzen, und alles das dem Ohre gewähren, was sie dem Herzen nicht gewähren kann. Genau so machen es jene Frauenzimmer, die, wenn sie durch die Zeit nach und nach die frische und lebhafte Farbe von ihren Wangen verschwinden sehen, welche die Begierden des Liebhabers entflammten, in gesuchten Manieren und in wollüstigen Stellungen einen Ersatz für ihre allmählig verlornen Reize suchen.

Die dritte ist die unsinnige Gewohnheit, die Instrumente auch vom Gesange abgesondert zu gebrauchen, vorzüglich in den Ritornellen. Nichts in der Welt kann den Componisten die Gewohnheit aus dem Kopfe bringen, einer jeden Arie eine kleine Sinfonie oder Concertino vorzusetzen. Sie würden glauben, aus der Gemeinschaft der Menschen verstoßen zu werden, und die Protektion der Gottheit, welche den musikalischen Ergötzlichkeiten vorsteht, auf immer zu verlieren, wenn sie es anders machen sollten. Allein, wenn sie die Grundsätze ihrer Kunst nicht von albernen und lächerlichen Gewohnheiten, sondern aus den innern Quellen der Philosophie hergeleitet hätten, so würden sie leicht bemerkt haben, daß, ob es gleich bisweilen angeht, ein Ritornell vorhergehen zu lassen, es doch deswegen nicht bey allen Gelegenheiten schicklich ist. Dieses musikalische, bloß willkührlich angebrachte Pro-

mium bringt zwischen die Arie und das Recitativ eine allzu merkliche, folglich auch der Täuschung hinderliche Trennung. Der Zuschauer muß nothwendig den Betrug merken, weil er fühlt, daß der Sänger die Leidenschaft mitten im Laufe unversehens unterdrückt, daß er den natürlichen Gang des Perioden aufhält und abschneidet, um den Instrumenten Platz zu machen, da doch das gesunde Urtheil verlangt, daß der Uebergang vom Recitativ zur Arie natürlich und fast unmerklich sey. Das berühmte Gesetz der Continuität, welches Boscovich so glücklich auf die Physik anwendete, ist nicht minder auf die Werke der Kunst, als auf die Werke der Natur anzuwenden. Was würde man von einem Menschen sagen, der erst ganz langsam auf seinem Wege fortgienge, nun aber plötzlich anfienge, Sprünge und Capriolen zu machen? Jedermann würde glauben, dieser arme Mensch sey von Sinnen gekommen. Eben so kommen mir diejenigen Componisten vor, die ohne Rücksicht auf gesunden Menschenverstand, ohne Rücksicht auf gehörige Gradation und Vorbereitung unversehens aus einem mäßigen und fast vernachlässigten Recitativ in eine förmliche Sinfonie übergehen. Diese Gewohnheit kann nur dann gut seyn, wenn sie zur Unterhaltung oder Erläuterung der Bewegungen dient, welche die Leidenschaft, oder die im Recitativ enthaltene Empfindung in der Seele zurückläßt. Die Sinfonie muß daher nicht stets ein Vorspiel der Arie, sondern sie muß und kann bisweilen eine Fortsetzung oder eine Folge des vorhergehenden Inhalts seyn.

Auch dann selbst, wenn sie sich auf die nachfolgenden Worte beziehen soll, muß sie doch nur in dem Fall vorgesetzt werden, wenn die Arie einer vorläufigen Erläuterung bedarf, entweder um lyrisch zu seyn, oder um mit dem Inhalt des Recitativs aufs innigste verbunden zu werden, oder um eine unerwartete Bewegung in sich zu enthalten, oder um den Weg zu bezeichnen, den der Verstand oder die Leidenschaft von einer Betrachtung zur andern genommen hat. Allein wozu setzt man sie so vielen affektvollen Arien vor, die mit dem vorhergehenden Inhalt in der genauesten Verbindung stehen? Warum setzt man sie dazwischen, auch dann, wenn Zögerung der Natur der Leidenschaft zuwider ist? Warum geht man nicht unverzüglich, und ohne erst mit einer unnützen Harmonie zu pralen, zur Hauptsache über? [66])

66) Warum man dieß nicht thut? Weil es, der Verfasser mag auch sagen, was er will, weder der Natur der Leidenschaften noch der Natur der Kunst angemessen seyn würde. Um dieß, wie ich glaube, philosophisch zu beweisen, darf ich nur eine Stelle aus meiner Beurtheilung der Gluckischen Musik hier abschreiben, die in der musikal. krit. Bibl. B. 1. S. 116. folg. abgedruckt ist. So viel ich auch, seitdem diese Gedanken niedergeschrieben (nemlich seit 1778) sind, über diese Materie gelesen, gedacht, gesehen und gehört habe, und so aufrichtig mein Bestreben gewesen ist, die Sache so unbefangen als möglich, von der richtigsten Seite anzusehen, so finde ich doch die in dieser Stelle angeführten Gründe für den Gebrauch der Ritornellen noch bis auf den heutigen Tag unumstößlich, und vollkommen der Natur der Leidenschaften und der Kunst angemessen. Wenn der Verf. in einzelnen Fällen Recht hat, so ist es nicht der Kunst, sondern den Stümpern unter den Componisten zuzuschreiben, die nicht zu unterscheiden wissen, wo schickliche Ausnahmen

Die vierte Bemerkung, welche auf gewisse Weise noch zur vorhergehenden gezogen werden kann, be-

zu machen sind, oder wo Ritornelle und Zwischenspiele gebraucht oder weggelassen werden können. Doch hier ist die Stelle ohne weitere Vorrede:

„Im Anfang einer Arie kann das Ritornell auf eine doppelte Weise nothwendig werden: erstlich, um dem Zuhörer vorläufig den Charakter und Inhalt derselben darzustellen, — ihn zum folgenden Gesang vorzubereiten, und dadurch zugleich, die Wirkung und den Eindruck desselben in etwas zu erleichtern; zweytens, um dem Sänger Zeit zu lassen, sich vom vorhergehenden Recitativ ein wenig zu erholen.“ (Wenn der Sänger durch das vorhergehende Recitativ nicht in Leidenschaft versetzt ist, sondern es, wie Arteaga darüber klagt, kalt und nachlässig behandelt hat, so ist diese Erholung freylich nicht nöthig; allein sodann ist es nicht die Schuld der Kunst, sondern des stümperhaften Sängers, und es wird hoffentlich so wenig in Italien als in andern europäischen Ländern gänzlich an solchen Sängern fehlen, die dieß besser zu machen wissen, die folglich allerdings am Ende ihrer leidenschaftlichen Recitative einer Erholung bedürfen.)

„In der Mitte, ebenfalls einestheils der Erholung des Sängers wegen; anderntheils aber auch, um den Zuhörer wiederum auf das folgende vorzubereiten, oder dem ganzen Stücke mehr Zusammenhang und seine gehörige Ausführlichkeit zu geben.

„Am Ende, um den Gesang nicht zu plötzlich abzubrechen, sondern den Affekt desselben noch etwas zu unterhalten, zu verlängern, und nach und nach auf einen etwas gemäßigtern Punkt herunter zu stimmen, auch die darauf folgende Handlung auf eine natürlichere und fließendere Art anknüpfen zu können.

„Da der Inhalt einer Arie eigentlich nichts anders seyn darf, als die aus dem vorhergegangenen Recitativ gezogene Moral, oder der daher entstandene Affekt, und ein auf einen Punkt concentrirter Affekt in seinen Aeußerungen nicht immer einerley Grad von Stärke beobachten kann, sondern bald auf den höchsten Punkt steigt, bald etwas gemäßigter wird, und erst durch die, durch den gemäßigten Ausdruck von neuem erhaltene Verstärkung sei-

trift die Ouverture, womit man gewöhnlich das Drama anfängt. Nicht daß ich die Gewohnheit

ner Kräfte, dann wieder auf den höchsten Punkt zurück kommt, so ist es der Natur des Affekts gar nicht unangemessen, und auf keine Weise unnatürlich, in der musikalischen Nachahmung desselben kleine Ruhepunkte anzubringen, vermittelst welcher er sich wechselsweise wieder erholen und verstärken kann. Durch das vorhergegangene Recitativ hat sich der Sänger nach und nach, durch die darin vorkommenden Erzehlungen oder Betrachtungen in denjenigen Affekt gesetzt, der zum Inhalt der folgenden Arie dienen soll; wäre es denn nun unnatürlich, wenn er auf dem Punkt, wo gerade der Affekt am meisten concentrirt ist, etwas bey sich anstünde, und sich gleichsam selbst fragte, ob er den Affekt ausbrechen lassen, oder hemmen sollte? Wäre es denn so unnatürlich und unwahrscheinlich, daß er während dieser kleinen Zurückhaltung seines Affekts durch die begleitenden Instrumente, die das sogenannte Ritornell machen, nicht nur darin unterhalten, sondern auch dadurch, daß die Begleitung den wahren Ton seines Affekts richtig und genau trift, so gar gezwungen würde, seinen Affekt endlich doch ausbrechen zu lassen?

„In der Mitte der Arie können dieselben Gründe Statt finden. Der Affekt ist nun zum Ausbruch gekommen, und hat bis zum Schluß des ersten Theils der Arie sich nach und nach bis zur höchsten Stärke geschwungen; er hat also eine Erholung nöthig. Der Componist führt folglich in seiner Begleitung den Ausdruck und den Ton des Affekts fort, und zwingt durch sein angemessenes und ausdrucksvolles Zwischenspiel den Sänger zu einem neuen Anlauf. Der Zuhörer bemerkt dadurch die Ruhepunkte nicht, (wenigstens wird er dadurch nicht aus seiner Empfindung herausgerissen, wenn er nemlich im Stande ist, musikalische Eindrücke anzunehmen,) die ausser dieser Einrichtung vielleicht in den Lauf und Gang des Ganzen Lücken bringen würden, sondern sieht bloß eine Person vor sich, die bald im äussersten Affekt handelt, bald sich demselben etwas ruhiger überläßt, — sich vielleicht hin auf einen Stul wirft, ihm etwas nachhängt, und dann durch den affektlosen Ton der begleitenden Instrumente

überhaupt tadeln wollte, die Instrumente erst zusammen zu spielen, ehe die Personen auftreten; sie

gereizt, wieder aufspringt, und sich so der ganzen Macht seines Affekts von neuem wieder überläßt.

„Noch andere Gründe finden sich, die den Gebrauch der Ritornelle auch am Ende der Arie nicht nur rechtfertigen, sondern sogar nothwendig machen. Erstlich würde es höchst unnatürlich seyn, den Affekt so plötzlich abzubrechen, und zwar desto unnatürlicher, je höher sich der Affekt gegen das Ende zu geschwungen hätte; und zweytens, da nach dem Ende der Arie gewöhnlich die Handlung des ganzen Stücks sogleich wieder weiter geht, und folglich neue Begebenheiten zum Vorschein kommen, die von den vorhergehenden vielleicht sehr verschieden seyn können, so entsteht entweder beym Sänger selbst, oder auch bey den Zuhörern ein unangenehmer Contrast, der auf keine natürliche Weise so ganz plötzlich auf einander folgen kann. Wird die Handlung von dem nemlichen Sänger fortgeführt, der die vorhergehende Arie gesungen hat, so ist es ihm vielleicht unmöglich, sich so plötzlich aus dem Affekt des vorigen Stücks heraus zu reissen, und mit gehöriger Art und verschiedenem Ausdruck die folgende Handlung fortzuführen; und wird er von einem andern Sänger abgelöst, so leidet der Zuhörer dabey, wenn er zu plötzlich von einem Affekt zu dem andern mit fortgerissen werden soll. Der eine also sowohl als der andere muß Zeit haben, sich von der Anstrengung des Affekts erst wiederum etwas zu erholen, seine Empfindungen erst wieder zu schwächen, ehe er im Stande ist, entweder neue Eindrücke zu erregen, oder auch auf sich wirken zu lassen. Auch die verwandesten Leidenschaften erfordern dieses. Wodurch soll es nun am füglichsten geschehen? Ist es nicht am natürlichsten, wenn es durch die begleitende Instrumentalmusik geschieht? Wenn sie diese vorbereitet, unterhält, verstärkt, und am Ende mäßiat und vermindert?

„Doch dieß sind nur die aesthetischen Gründe für den Gebrauch der Ritornelle, obgleich im Grunde auch zugleich die wichtigsten und vornehmsten; es giebt aber noch andere, die den Gebrauch derselben nicht minder rechtfertigen können. Die Form und Ausführlichkeit einer Arie, (sie ist gleichsam ein Commentar über die in dem gesungnen Texte

scheint mir nicht bloß schicklich, sondern sogar nothwendig zu seyn, um das verwirrte Murmeln

enthaltene Empfindung, hat folglich ganz andere Regeln zu beobachten, als die bloße richtige oder leidenschaftliche Recitation der Worte,) die Folge und innere Bedeutung der Theile derselben sind nicht weniger Dinge, die die ganze Aufmerksamkeit eines gescheuten und geschmackvollen Componisten auf sich ziehen können und müssen, wenn er will, daß seine Arbeit seinen Absichten entsprechen, und nach seinen Wünschen gefallen und wirken soll."

Die nähere Bestimmung der Regeln, nach welchen sich diese Ausführlichkeit und die Ordnung und Folge der Theile zu richten hat, würde hier zu weitläuftig werden. Ich verweise daher den Leser auf das angeführte Buch selbst, wo er die Gründe dieser Nothwendigkeit näher entwickelt finden wird. Hier bemerke ich nur noch, daß es der Musik ihrer innern Natur nach ganz unmöglich ist, in ihren Schilderungen der Leidenschaften so geschwind fortzugehen, als es die Poesie thun kann. Die Bedeutung der Worte, oder der Mittel des Ausdrucks, deren sich die Poesie bedient, ist festgesetzt und allgemein angenommen; sie bedarf folglich nur weniger Worte, um die Hauptzüge einer Leidenschaft so anzugeben, daß das Herz oder die Einbildungskraft auf den Weg gebracht wird, sich die Modificationen derselben selbst hinzu zu denken. Hingegen die Mittel des musikalischen Ausdrucks, die Töne haben keine bestimmte Bedeutung, sondern müssen sie erst durch mancherley Neben- und Umwege, das heißt: durch mancherley Combinationen erhalten, die das Herz gleichsam erst nach und nach auf den Punkt führen, wohin die Kunst die Absicht hatte, es zu führen. Wer daher der Musik ihre Ausführlichkeit nehmen will, nimmt ihr zugleich ihre Kraft, und beweist noch außerdem, daß er über ihre innere Natur nie reiflich nachgedacht hat. Auch die Wege sind verschieden, auf welchen beyde Künste ihre Wirkungen thun. Die Poesie wirkt zunächst auf den Verstand, weil ihre Zeichen oder Mittel des Ausdrucks nicht natürlich, sondern künstlich und conventionell sind. Der Verstand allein kennt ihre Bedeutung, und benachrichtigt das Herz gleichsam erst davon. Die Wirkungen der Poesie auf Herz und Empfindungen sind also mittelbar. Die Musik hingegen geht geradezu oder unmittelbar ans Herz selbst.

der Zuhörer zu stillen, ihre Aufmersamkeit zu erregen, und die Gemüther zur Stille und guten Ordnung vorzubereiten. Aber das tadle ich, daß die Componisten aus dieser Einrichtung nicht alle Vortheile gezogen haben, die sie daraus ziehen konnten, und daß sie nicht bedacht haben, daß die vorläufige Sinfonie ausser der Erregung der Neugierde des Zuhörers auch noch den Zweck hat, die Gattung des Affekts kürzlich vorzustellen, welcher in der ersten Scene herrschen soll. Ich sage in der ersten Scene, weil ich nicht mit dem Grafen Algarotti übereinstimmen kann, welcher der Meynung ist, die Ouvertüre müsse den Inhalt des ganzen Drama im Compendio ausdrücken. Man muß wenig über die Natur der Musik philosophirt haben, um nicht gewahr zu werden, daß ein solcher musikalischer Auszug oder kurzer Inbegriff fast unmöglich ausgeführt werden kann; die Natur der Instrumentalsprache ist zu ungewiß und zu unbestimmt, als daß sie ir-

Ihre Eindrücke sind daher auf alle Fälle nicht nur stärker, sondern auch wenigstens eben so bestimmt und sicher als die der Poesie, wenn ihr, so wie es ihre Natur, und der Weg, dessen sie sich bedient, erfordert, Zeit gelassen wird, durch gehörige Umwege das Herz und die Einbildungskraft auf den gewünschten Punkt zu bringen. Sollen wir ihr dieses Vermögen schmälern? Sollen wir ihr durch die Beraubung ihrer Ausführlichkeit auch sogar ihren physischen Einfluß auf den menschlichen Körper nehmen, wodurch der Umlauf des Blutes einen Gang nimmt, der der vorgesetzten Empfindung angemessen ist, sie folglich nothwendig befördern und ansehnlich verstärken muß? Dieß alles wollen wir thun, und sodann doch noch von ihr Ausdruck und Schönheit fordern? Hieße dieß nicht die Augen verschließen, und dennoch sehen wollen?

gend einen Gegenstand individualisiren könnte, und die Schwierigkeit, die verschiedenen oft einander gerade entgegenstehenden Empfindungen, die im Ganzen eines Drama herrschen, so mit einander zu vereinigen, daß sie einander nicht zerstören, ist zu groß. Und dieß alles soll in dem kurzen Zeitraum einer Viertelstunde geschehen, die kaum zur Ouvertüre gebraucht wird. Wenn die Instrumentisten schon in den Ritornellen schwer zu verstehen sind, die doch nur den Inhalt einer einzigen Arie ausdrücken sollen, wie können wir hoffen, daß sie beym Ausdruck des Inhalts von dreyßig und vielleicht mehrern Scenen deutlicher und verständlicher seyn werden? Und wenn es nothwendig ist, daß der Zuhörer nach Anhören der Sinfonie doch noch die Worte erwarten muß, um zu wissen, daß diejenige, welche ohnmächtig dort auf einem Stein liegt, die getreue Aristea ist, daß der Jüngling, welcher ganz bestürzt und jammernd an ihrer Seite steht, der großmüthige Megacles ist, daß die Person, welche sehr zur unrechten Zeit sie überrascht, Licidas ist, daß die lachenden und angenehmen Felder, welche man in der Ferne erblickt, die Felder von Elis sind, und daß die Fluthen, welche man zitternd und wie Crystall schimmern und glänzen sieht, die Wasser des Flusses Alpheus sind, wie kann er sich je schmeicheln, die verschiedenen Arten des Affekts in einer Ouvertüre deutlich begreifen zu wollen, die in so vielen Begebenheiten enthalten seyn müssen, und in der Olympiade so schleunig auf einander folgen? Noch mehr: diese Methode würde die theatralische

Musik sehr bald auf eine unangenehme Art monotonisch machen, weil sie, indem dadurch die Leidenschaft ausgedrückt werden sollte, welche im ganzen Drama herrscht, den Zuhörer zwingen würde, vom Anfang an die nemliche Art von Harmonie zu hören, die er hernach noch so lange Zeit hören muß. Der Componist muß folglich im Drama selbst sehr sparsam damit umgehen, um keinen Ueberdruß zu verursachen, welcher ein Fehler ist, der auch die feinsten Vergnügungen zerstören kann. Allein, die Sinfonie mag nun die ganze Handlung enthalten, oder auf eine einzige Scene eingeschränkt seyn, so ist es doch immer gewiß, daß sie sich sowohl in dem einem als im andern Fall eben so verändern sollte, als sich ihr Gegenstand verändert. Diejenige Musik, welche mich geneigt macht, die Siege Achylls zu sehen, ist von derjenigen sehr verschieden, die mich vorbereitet, die verliebten Rasereyen der Issipile zu sehen; eben so wie diejenige, welche mir Thränen auspreßt, weil die Costanza auf der unbewohnten Insel verlassen wird, von derjenigen, welche mir die Betrügereyen des Sohnes der Venus in der Freystätte Amors anzeigen soll. Allein so geht es nicht in der Ausübung, weil der größte Theil der Ouvertüren, die man hört, alle von einerley Art und Charakter, und genau wie jene Briefe sind, welche von ungeschickten Schreibern nach einer einzigen Formul abgefaßt werden, oder wie die Dichter des funfzehenten Jahrhunderts, welche alle auf platonische Art seufzen woll-

ten, weil Petrarch zwey Jahrhunderte vorher so geseufzt hatte.

Die fünfte Folge bezieht sich darauf, daß die Componisten nicht mit hinlänglicher Genauigkeit die gegenseitige Beziehung der Instrumente unter einander, und der Natur des Gegenstandes, den sie vorstellen sollen, beobachten. Ansossi ließ bey den Worten

E fa co'suoi ruggiti
Le selve risuonar:

seinen Löwen durch obligate Flöten brüllen. Ein anderer Componist aus Neapel drückt das Getöse eines Gewitters mit einer Sinfonie von Trinkgläsern aus. Nichts ist in unsern Zeiten gewöhnlicher, als Instrumente unter einander zu mischen, die ihre Wirkung gegenseitig zerstören. Die Flöten zum Beyspiel, deren Ton sanft und angenehm ist, sollten bloß gebraucht werden, das Selbstgespräch der Amaryllis, die Liebeserklärung des Myrtill, den Abschied der Cleonice, und überhaupt die verliebten und süßen Empfindungen auszudrücken; dennoch vereinigen sie sich in eben derselben Arie mit dem vollen und kriegerischen Ton der Trompeten, womit man Schlachten und Siege ausdrücken sollte. Die Annehmlichkeit der erstern muß nothwendig (wie es auch oft geschieht) das Muthige der andern schwächen, und beyde sollten durchaus nur dann mit einander verbunden werden, wenn die Worte eine Situation ausdrücken, worin das kriegerische Feuer durch einige empfindsame und fröhliche Umstände gemäßigt wird. Von dieser Art

würde die Zurückkunft des Aetius unter dem Beyfall und den Freudensbezeugungen eines Volks seyn, welches durch ihn von dem Attila befreyt wurde. Auch die Kriegssinfonie würde von dieser Art seyn, die die Ankunft des Alexander ankündigt, der nicht minder auf seine Eroberung von Indien als auf die vermuthete Liebe der Cleofide stolz ist.

Nicht weniger werden darin häufige Fehler begangen, daß man solche Arien mit einer starken und vollen Begleitung versehen will, die an sich selbst schon überflüßigen Ausdruck haben. Der gute Geschmack müßte uns lehren, daß da, wo die Worte schon so ausdrucksvoll sind, um Leidenschaft erregen zu können, die Begleitungen nicht nur lästig, sondern wahre Hindernisse der musikalischen Wahrheit werden. In einem solchen Falle hat man daher nichts zu thun, als die Instrumente im Einklang gehen zu lassen, und nur den Baß auf eine vortheilhafte Art zu gebrauchen.

Noch ein anderer Nachtheil scheint mir der heutigen Instrumentalmusik eigen zu seyn, nemlich die allzu große Einschränkung auf wenige Modificationen des Instrumentalstons, und die Ausschliessung mehrerer Arten von Instrumenten vom Orchester, die zur Verstärkung des Ausdrucks sehr geschickt seyn würden. Rousseau [67]) hat sehr richtig bemerkt, daß aus keinem Instrumente so große Vortheile gezogen werden können, als aus der Violine, weil kein anderes so geschickt ist, Töne hervorzubringen, die den andern Instrumenten ähnlich sind.

67) Im Wörterbuch, Art. Expression.

Wird sie stark gespielt, so ahmt sie den vollen Ton der Trompete nach; spielt man sie schwächer, und mit einiger Feinheit, so drückt sie den Ton der Sordinen und Flöten aus, und mit ihrem Pizzicato ahmt sie auf gewisse Weise, obgleich nur unvollkommen, den Ton der Harfe nach. Alle Instrumente, welche mit dem Bogen gespielt werden, haben die nemliche Eigenschaft mehr oder weniger, denn sie entsteht aus der verschiedenen Lage und Anspannung der Saiten zwischen dem Griffbret und Steg, und zwischen diesem und dem Saitenhalter. Dieß ist auch die Ursache, warum die Saiten- und Bogeninstrumente in einem Orchester vorzüglich brauchbar, und gleichsam das Fondament der Harmonie sind. Da demungeachtet so wenig diese als die Baßinstrumente, welche gewöhnlich gebraucht werden, hinreichend sind, die unermeßliche Mannichfaltigkeit von Tönen hervorzubringen, welche die dramatische Kunst darbietet, so scheint es mir, als ob unsere Musik zu ihrem großen Schaden dem Gebrauch vieler Instrumente entsagt habe, die an Zeit und Ort große Wirkung thun würden. Warum bedient man sich zum Beyspiel der Orgel nicht im Orchester, die, wenn sie bey gewissen Gelegenheiten Solo, oder wenn andere Instrumente schweigen, oder auch nur als schwache Begleitung gespielt würde, die Gemüther vorbereiten könnte, den Lobgesang eines begeisterten Hierarchen zu empfinden, die furchtbare Erscheinung einer Gottheit zu sehen, oder gewisse tiefe Gefühle einer erhabenen Religion zu erhalten? Wenn sie in der geistlichen Musik so

hervorſticht, wer kann daran zweifeln, daß ſie auch in der dramatiſchen Muſik bisweilen hervorſtechen werde? [68]) Warum bedient man ſich der Bratſchen nicht häufiger, deren Ton nicht ſo hoch als der Ton der Violinen, und nicht ſo tief als der Ton des Baſſes iſt, ſondern zwiſchen beyden in der Mitte liegt, ſie folglich näher mit einander verbinden könnte, und zum Ausdruck der Ruhe und des Wohlbehagens geſchickt ſeyn würde? Vor allem aber kann ich das den neuern Orcheſtern nicht vergeben, daß ſie die Harfe, dieſes liebliche Inſtrument verbannt haben, deſſen lange Saiten ſo ſanft vibriren, deſſen zärtlicher, harmoniſcher und klagender Ton mir hundertmal Thränen entlockt, und meinen Geiſt in eine Melancholie verſetzt hat, die ſüßer als jede Freude war. Ich bin völlig der Meynung, daß eine pathetiſche Arie, auf dem Theater mit einer ſchönen Stimme geſungen, und bloß mit einer Harfe und Flöte begleitet, auf die Zuhörer einen weit größern Eindruck machen würde, als alle die berühmten Arien, die in unſern Zeiten mit ſo vielem Pomp der Harmonie ausgeführt werden. Wenigſtens berechtigt mich meine eigene Erfahrung zu dieſer Meynung, indem die unbegreiflichen Eindrücke der Töne, welche ich einſt fühlte, wohl nicht der liebenswürdigen Perſon zugeſchrieben werden können, welche das Inſtrument ſpielte, und zu früh ins Reich der Schatten hinüber gegangen iſt. Sie hat mir bloß den

68) Dieſer Vorſchlag iſt keine Träumerey von mir. Ehedem wurde die Orgel wirklich in Orcheſtern gebraucht. Der Graf Algarotti führt ein Beyſpiel davon an.

Anmerk. des Verf.

Schmerz, sie so spät kennen gelernt zu haben, und die Verzweiflung über ihren so frühen Verlust zur Erbschaft hinterlassen.

Dieß sind indessen nicht die einzigen Fehler, welche in den neuern musikalischen Compositionen begangen werden. Es giebt ihrer noch viele in der Art die Recitative auszuführen, von deren Natur schon an mehrern Stellen dieses Werkes geredet worden ist. Da auch noch in andern Kapiteln davon gehandelt werden muß, so werde ich hier nur so viel davon sagen, als nöthig ist, um die wenige Sorgfalt zu zeigen, welche die Componisten bey Verfertigung derselben auf die Natur und Bedeutung der Worte verwenden.

Ein großer Fehler beym einfachen italiänischen Recitativ besteht darin, daß es von den Componisten zu gering geachtet wird. Sie begnügen sich, die Stimme nur dann und wann mit einem Strich des Basses zu begleiten, und überlassen das übrige gänzlich der Willkühr des Sängers. Hieraus entsteht die ungeschickte Zögerung oder Uebereilung der Aussprache, die Worte verlieren ihre Wirkung, und man vermißt jenen ununterbrochenen Zusammenhang der Deklamation, jenen musikalischen Ton gänzlich, welcher sich zuerst nach einer Art von undeutlichem Gesang (Cicero nennt ihn subobscurus,) so wie er der gemeinen Rede eigen ist, nachher aber nach der Kunst der dramatischen Deklamation formen muß. Dieser Fehler entsteht daraus, daß unsere Componisten die theatralische Deklamation nicht studieren wollen, oder vielmehr aus dem Mangel

der Deklamationskunst in Italien, die weder aufkeimen noch blühen kann, wo es an einem tragischen und komischen Theater fehlt, welches besucht zu werden verdiente. Lulli in Frankreich ließ sich die Dramen des Quinault allemal erst von einer vortreflichen Schauspielerin recitiren, ehe er sie in Musik setzte, und von ihrer Stimme nahm er seine beßten Züge her. Calsabigi giebt dem Gluck nie seine Werke, ohne sie ihm erst vordeklamirt und mit der Feder die Töne im Manuscript angezeigt zu haben, welche besonders bemerkt zu werden verdienen. Solche Beyspiele sind werth, nachgeahmt zu werden, so wie auch noch ein anderes von eben erwähntem Gluck, welcher, um den angeführten Unbequemlichkeiten des einfachen Recitativs aus dem Wege zu gehen, im Paris, im Orpheus und in der Alceste eine schwache Begleitung von Violinen eingeführt hat, wodurch die Worte nie bloß erscheinen. Wenn diese Methode von unwissenden Componisten nachgeahmt wird, so kann sie ihre Nachtheile haben; sie kann z. B. die musikalische Sprache im Drama allzu einförmig und monotonisch machen, das einfache Recitativ dem obligaten zu sehr nähern, und ihr das Helldunkele und die in der Harmonie so nothwendigen Halbfarben, eben so wie in der Malerey benehmen; Fehler, von welchen auch selbst Gluck vielleicht nicht überall frey ist. Allein, so wie der Nutzen einer Erfindung nicht nach dem Mißbrauch abgemessen werden kann, welchen jemand damit macht, der sie nicht geschickt zu gebrauchen weiß, so muß man auch diesem großen Compo-

niſten die gebührende Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß er die Stimme des Sängers durch ein ſolches Mittel zu leiten gewußt hat, ohne ſie einzuſchränken, und dieſem ſo gering geachteten Theil des Melodrama ein Intereſſe gab, deſſen es andere Componiſten nie für fähig hielten.

In Abſicht auf die obligaten Recitative wird man finden, wenn man die muſikaliſchen Werke unpartheyiſch unterſucht, daß in ihnen ſelten ihr wahrer Charakter beobachtet wird, der eigentlich eine Art von Mittelding zwiſchen dem Ton der gewöhnlichen Deklamation und der Melodie ſeyn ſollte. Selten wird von den Componiſten der natürliche Gang der Stimme, und die Langſamkeit oder Geſchwindigkeit nachgeahmt, welche die Natur der Rede erfordern würde. Bald laufen ſie, wo ſie ſtill ſtehen ſollten, und bald ſtehen ſie ſtill, wo ſie laufen ſollten. Bey einigen gewöhnlichen Empfindungen brauchen ſie die Inſtrumente zu viel, und an mehrern Stellen, wo die Inſtrumentalmuſik das bedeutende Stillſchweigen des Sängers ausfüllen ſollte, laſſen ſie das Orcheſter unthätig. In den Werken der neuern Componiſten finden ſich viele und ſonderbare Beyſpiele von ſolchen hier angezeigten Fehlern; zur Beſtätigung meiner Behauptung will ich aber nur einige Züge aus den Opern eines Componiſten anführen, der in unſern Zeiten ſehr geſchätzt wird. Es iſt Giambattiſta Borghi. In dem berühmten Recitativ der Ermelinda aus der Oper il Richimero, hat der Componiſt nach den Worten:

Mora: ma chi? Tolgan gli Dei, che imprima
Al genitor fatali
Portentosi caratteri la figlia,

eine lange Stelle von Violinen, Violen, Hoboen und Hörnern angebracht, welche durch einen Zwischenraum von mehrern Takten die vorhergehenden Worte von den folgenden:

Mora dunque: ma chi? L'Idolo mio.

absondert. Aber ist dieser Zwischenraum an dieser Stelle nicht unrecht angebracht?[69]) Ist es nicht

69) Das versteht sich. Aber solche Fehler begehen auch nur solche Componisten, die sich ihre Texte von den Dichtern erst vorlesen lassen müssen. Ein Componist, der die Sprache versteht, in welcher er componiren will, und den Sinn und Verstand eines Gedichts selbst, ohne Hülfe des Dichters zu finden weiß, wird solche Fehler nie begehen. Der Rath daher, welchen der Verfasser den Componisten giebt, dem Beyspiel Glucks zufolge, sich jederzeit ihre Gedichte erst vordeklamiren zu lassen, ehe sie die Composition derselben anfangen, möchte überhaupt nur von sehr geringem, oder von gar keinem Nutzen seyn. Die einen bedürfen einer solchen Hülfe nicht, und bey den andern mag sich der Dichter todt lesen und deklamiren, er wird sie doch nicht vor solchen Fehlern bewahren. Was hat es denn dem Gluck geholfen, daß er sich die Gedichte seiner Opern erst hat vorlesen lassen, ehe er sie componirte? Wimmeln nicht alle seine Werke von solchen Deklamationsfehlern, die der Verf. hier rügt? Findet man sie nicht selbst in seiner Iphigenie in Aulis in Menge, die doch den damaligen Anzeigen zufolge ein Meisterstück der theatralischen Deklamation seyn sollte? Sollte ihm Roullet wohl folgende Stelle:

Agamemnon est à la fois le plus fortunè pere, le plus heureux epoux, et le plus grand des Rois.

so vordeklamirt haben, wie sie Gluck in einem Chor componirt hat, nemlich:

Diskant Alt und Tenor: Agamemnon
Baß allein: Agamemnon

wahr, daß Ermelinda, die vom Ricimer gezwungen wurde, entweder ihres Vaters oder ihres Geliebten Todesurtheil zu unterschreiben, bey den Worten: tolgan gli Dei &c. nicht mehr unentschlossen seyn durfte, weil sie ihren festen Entschluß zu erkennen geben, nicht den Vater zu verurtheilen? Und daß sie nach einem solchen Entschluß sogleich zur Folge: Mora dunque übergehen mußte? Das Spiel der Instrumente vor dem mora ist daher widersinnig, und es müßte einige Worte später, nemlich vor ma chi? einfallen, weil hier offenbar ein Uebergang von einer Bewegung zur andern ist, nemlich von dem Abscheu, welchen Ermelinda bey dem Gedanken empfindet, einen Vater verdammen zu sollen, zu dem, einen Geliebten aufopfern zu müssen, das Orchester folglich die Unentschlossenheit gleichfalls ausdrücken muß, die durch diese beyden Gedanken entsteht. Noch ein anderes Beyspiel von dem angeführten Fehler findet sich in dem nemlichen Recitativ, wo der Componist in den Worten:

Se v'è clemenza in Cielo
Perchè non cade un fulmine, e risolve
La Reggia in fumo, e Ricimero in polve?

zwischen fulmine und risolve in der Stimme eine Pause von sechzehen Sechzehentheilen anbringt, die dem Sinn der Worte nach auf keine Weise Statt finden kann.

Disk. Alt und Tenor: est à la fois.
Baß allein: est à la fois

und dann erst, was vom Anfang an ununterbrochen aufeinander hätte folgen sollen?

Wir gehen jetzt zur Einrichtung und Ausführung der Arie über. Diese Compositionsart wird vom Dichter nicht anders betrachtet, als in einer kleinen Canzonette enthaltene besondere Empfindung, die in mehrere Strophen vertheilt, und mit allen Annehmlichkeiten der Poesie geschmückt ist. Vom Componisten hingegen wird sie als der Ausdruck einer Idee, oder eines musikalischen Gedanken angesehen, den man gewöhnlich Thema nennt, und worin die Musik, wie auf einem großen Gemälde, einen vom Dichter gegebenen Gegenstand ausmalt, indem sie die Zeichnung von der Melodie, und das Colorit von den Instrumenten nimmt. Diesem Charakter gemäß muß das Thema mit aller möglichen Genauigkeit dem Sinn der Worte angemessen seyn, damit der Sänger nichts anderes sage als der Dichter; es muß einen einzigen Gedanken enthalten, welcher nachher in verschiedenen Tönen, nach und nach vorgetragen und entwickelt wird, eben so wie es ein Redner zu machen pflegt, der seinen Hauptsatz die Rede hindurch zergliedert; die Nebenthemata müssen aus dem Hauptthema entspringen, so wie die Linien eines Zirkels aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte, oder so wie die aufgelößten und zertheilten einfachen Ideen sich weder zu einer zusammengesetzten vereinigen; die Klänge müssen einander so untergeordnet werden, daß keiner dem andern schade, sondern vielmehr einer des andern Wirkung erhöhe, und überhaupt muß so viel als möglich die Einheit, welche den Geist überzeugt und beruhigt, mit der Mannichfaltigkeit, welche ihn ergötzt, ver-

bunden werden. Ausserdem muß der Componist dem Thema der Arie einen bestimmten Charakter zu geben suchen, wodurch es sich von jedem andern von ähnlicher Art unterscheidet; er muß zum Beyspiel die Modulationen, welche in der Composition eines pathetischen Gegenstandes gebraucht werden, nicht auch bey den sinnreichen Einfällen und den Regellosigkeiten eines lustigen Gegenstandes anwenden, den Ausdruck der Fröhlichkeit eines Bauern nicht beym Tanz der Bacchanten, die Würde eines geistlichen Miserere nicht bey dem tiefen und schmerzhaften Wehklagen der Alceste oder des Admet; das Zeitmaaß, welches der Melodie so viel Bewegung und Leben giebt, und die Accompagnamente, die die Wirkung derselben noch vermehren, müssen den Gesang herausheben, ohne ihn zu verändern, und weder diese noch jenes müssen sich die Freyheit nehmen, Dinge zu machen, die dem allgemeinen Sinn der Arie unangemessen sind, und mit den Worten in keiner unmittelbaren Beziehung stehen. Denn es ist gewiß, daß die Episoden am unrechten Orte, in der Musik nicht weniger lächerlich sind, als in der Beredsamkeit und Poesie.

Die angeführten Grundsätze vorausgesetzt, die um desto sicherer sind, je gewisser sie weder von dem Eigensinn, noch von der Gewohnheit, oder der besondern Meynung irgend eines musikalischen Schriftstellers, sondern einzig und allein aus den unerschöpflichen Quellen desjenigen Wahren abgeleitet sind, welches alle nachahmenden Künste mit einander gemein haben, frage ich, was für eine Art be-

obachten die neuern Componisten in der Bearbeitung der Arien? Veralterte, eingeschrumpfte Gedanken hört man zum großen Ueberdruß der Ohren, und zum Nachtheil des Interesse tausendmal und wieder tausendmal wiederholen; Themata, gleichsam nur halb entworfen, ohne Ende und Charakter; ohne Nachdenken hingeworfene Gedanken, so wie sie in die Feder kommen, ohne Feile, die durch Fleiß entsteht, und ohne Geschmack, den man nur durch Nachdenken bilden kann; hier und da in den Werken lebender und verstorbener Componisten aufgefaste Sätze, auf eine sonderbare Art mit einander verbunden, woraus ein Gemälde entsteht, welches keine bestimmte Physiognomie hat; mosaisches Stückwerk von eben so vielen Steinen von verschiedenen Farben, als es verschiedene Style giebt, die oft in der Composition einer einzigen Arie beysammen sind; zusammengefaste musikalische Perioden, ohne Absicht auf den vorhabenden Gegenstand, der meistens mit sich selbst und mit dem Ganzen des Drama im Widerspruch steht; eine unbedeutend fließende Melodie, die der Kraft und Majestät des Styls nicht entspricht, die Musik zwingt, nichts als Rondeaux und Gondellieder hören zu lassen, und welche die edle Traurigkeit des Aetius oder Achills mit Tönen ausdrückt, die den Tänzen eigen sind; Dalitscherey en und Possen anstatt der nie genug zu schätzenden alten Simplicität; das Bestreben die Ohren zu kützeln, oder die Einbildungskraft mit sonderbaren Passagen, mit Arpeggiaturen, die am unrechten Orte angebracht sind, und mit gesuchten Zierrathen

zu beluſtigen; kurz, um alles mit wenig Worten zu ſagen, das Jahrhundert des Marini und Preti, welches in der Muſik auf das Jahrhundert des Arioſto und Bembo folgte, iſt das wahre, getreue und unverfälſchte Gemälde der gegenwärtigen theatraliſchen Muſik in Italien.

Dieſe harte aber unwiderſprechliche Wahrheit, dieſer allgemeine Vorwurf des geſunden Verſtandes und der Philoſophie, dieſe öffentliche Klage der Vernunft, die von allen widerholt wird, die nicht beſonders dabey intereſſirt ſind, ihr zu widerſprechen, wird eine deſto größere Beſtätigung erhalten, wenn wir die erſte beſte Arie unterſuchen, die, wenn nicht allen, doch dem größten Theil der Arien zum Muſter dient, welche in unſern Zeiten auf den Theatern geſungen werden.

Man ſchlage eine muſikaliſche Partitur auf, und betrachte die Methode, nach welcher ſie gewöhnlich gearbeitet werden. Kaum hat der Schauſpieler das Recitativ geendigt, ſo fangen die Inſtrumente an, eine Sonate oder Präludium zu ſpielen, welches man Ritornell nennt. Die Abſicht dieſer kleinen Sinfonie iſt, die Zuhörer wie durch ein Prooemium oder Vorſpiel, mit der allgemeinen Empfindung bekannt zu machen, welche in der Arie herrſchen ſoll. Die Inſtrumente hören auf, und die Stimme fängt an, den erſten Theil der Arie allein und ohne Begleitung zu ſingen. Die Arie ſey zum Beyſpiel folgende:

Nel laſciarti, o Prence ingrato,
Mi ſi ſpezza in ſeno il cor:

Di morirti almeno al lato
Perchè a me tu nieghi ancor?
Giusto Ciel, che acerbi affanni!
Perchè oh Dio! tanto rigor?
Deh! m'uccida, astri tiranni,
Il mio barbaro dolor.

Wir wollen sehen, wie sie der Componist überall zerstückt und zerlegt. Nach dem ersten Vers fängt er an, zweymal zu wiederholen: mi si spezza in seno il cor, si spezza in seno il cor. Hierauf folgt der dritte Vers di mo-- rirti al - me - no al und nach einem langen Zwischenraum lato perchè a me tu nieghi an - cor? Nunmehr werden die beyden ersten Verse nel lasciarti, o Prence ingrato, mi si spezza in seno il cor, aufs neue nach den nemlichen Noten gesungen, und einige Minuten auf dem armen core gegurgelt. Glaubt man etwa, daß sie schon geendigt ist? Nein, wahrhaftig nicht. Der Sänger macht eine Pause, und die Instrumente füllen diesen Zwischenraum aus, indem sie die Ausdrücke des Gesangs noch einmal wiederholen. Und gleichsam, als ob ihn der Zuhörer nicht hinlänglich verstanden oder er die Sprache der Hottentoten geredet hätte, zu welcher die Musik das Wörterbuch gewesen wäre, muß ihm der Schauspieler die Worte nochmals in der vorigen Ordnung eintrichtern. Aber nun werden die Worte cor, seno, und lato vielmahls wiederholt, und die geschwindesten Passagen darauf angebracht. Der Gesang hört auf, aber sind wir deswegen aus aller Verwirrung heraus? Keinesweges. Die Instrumentalmusik fängt

nochmals an, um den Worten alle Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zu geben, deren sie fähig sind, bis der erste Theil geendigt ist. Und der Zweyte? O dieser hat hernach das nemliche Mißgeschick, welches die jüngern Kinder vornehmer Familien haben, welche im Mangel schmachten müssen, während ihr erstgebohrner Bruder in Pracht und Ueberfluß lebt. Sein Schicksal ist, geschwind, mit vier Noten abgefertigt zu werden, ohne Zergliederung, Abtheilung oder Wiederholung der Perioden, die im ersten Theil Statt fand, es sey denn, daß zwischen den Päusen der Stimme das Orchester dem Sänger dann und wann zu Hülfe komme. Wenn mich der Leser um den Grund dieser Verschiedenheit fragt, so bekenne ich, daß ich ihn nicht weiß. Dem sey indessen wie ihm wolle, haben wir nun damit das Ziel unserer Reise erreicht? Wer dieß glaubte, würde sich sehr irren. Dieß ist nur die erste Herberge, wo sich die Pferde wieder erholen, um die Reise sodann desto muthiger wieder fortzusetzen. Das Ritornell, der Sänger und der erste Theil der Arie erscheint aufs neue, und dasselbe verwirrte Gewäsche mit eben den Noten und Gurgeleyen wird nochmals zweymal wiederholt.

Ein geschmackvoller, nicht von Vorurtheilen des Herkommens oder der Kunst eingenommener Componist sage mir doch nun, wie ihm die Einrichtung dieser Arie vorkommt? Wozu so eckelhafte Wiederholungen? Wozu die Perioden so zerreissen, und stets auf einerley Worten bleiben? Warum die zwey ersten Verse mehreremale wiederholen, und da-

durch ohne hinlängliche Ursache den Sinn der Worte aufhalten oder vielmehr zerreissen? Dieß geschieht, werden unerfahrne Componisten sagen, um der Harmonie Platz zu machen. Dieß mag man thun. Aber muß es denn bey allen Gelegenheiten ohne Unterschied geschehen? Selbst der Wahrscheinlichkeit zum Trotze? Gegen die Natur der Leidenschaft? Darf man auch einen Perioden zerreissen, der oft erst im zweyten Theil der Arie endigt, bloß um den ersten Theil bis zum Ueberdruß zu wiederholen? Darf man den Lauf der Empfindung aufhalten, die einen desto geschwindern Fortgang erforderte, um sich nach Bequemlichkeit bey einem *a*, *i*, oder *o* zu verweilen? Muß man eine Viertelstunde an einer Cadenz gurgeln, um den Zuhörern zu zeigen, daß der entmannte Arion im Stande ist, nicht bloß zehen, sondern zwanzig Takte hindurch zu gurgeln? Dieß würde ungefehr das nemliche seyn, als wenn man sagen wollte, die Natur sey gemacht, um der Musik zu gehorchen, nicht die Musik, um der Natur nachzuahmen.

Ich bin weit entfernt zu verlangen, daß der Componist die methodische Ordnung der Worte strenge beobachten soll, vielmehr verlange ich, daß er seinen Gedanken kehre und wende, und ihn gleichsam durch die verschiedenen Modulationen, welche ihm sein Hauptton an die Hand giebt, zergliedere; ohne diese Freyheit ist es nicht leicht, den Zweck des musikalischen Ausdrucks zu erreichen, eben so wie derjenige Ausdruck, welcher in jedem einzelnen Ton eine allzugeschwinde und flüchtige Empfindung be-

zeichnet, seine Wirkung nicht in einem einzigen Augenblick beweisen kann; wenn er also kenntliche und dauerhafte Spuren seiner Gewalt im Gedächtnisse zurücklassen soll, so muß er durch mehrere verschiedene Modulationen geführt werden. Auch weiß ich wohl, daß die Gewohnheit, ein Wort oder eine Phrase bisweilen zu wiederholen, ihren vernünftigen Grund haben kann, und daß sie hauptsächlich dann Statt findet, wenn ein in Leidenschaft versetzter Mensch ganz voll von dem Gedanken ist, welcher seine Leidenschaft erregt hat, und nun an nichts anders denkt, als an den Gegenstand seiner Freuden oder seiner Leiden. Diese Eigenschaft, um nur ein wenig in die Tiefe der menschlichen Gefühle einzudringen, scheint vielleicht von einer innern Ueberzeugung hergeleitet werden zu müssen, die eine Frucht unserer Eigenliebe ist, daß wenn die Menschen, Götter oder das Schicksal unserer Sache keine Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und unsere Forderungen nicht mit Güte und Mitleid anhören, so geschehe es bloß deswegen, weil sie unsere Gründe nicht vollkommen eingesehen haben, und weil es ihnen nicht bekannt ist, wie gerecht unsere Klagen sind. So sieht man, daß eine zärtliche Mutter, die durch den Tod eines Sohnes, der der einzige Gegenstand ihrer Zärtlichkeit war, zwischen dem Schluchzen, welches ihre Stimme erstickt, zwischen den Thränen, womit sie ihr Gesicht benetzt, zwischen den Umarmungen, womit sie den todten Cörper an ihr Herz drückt, häufig auf ihren Schmerz wieder zurückkommt, und jeden Augenblick die nem-

lichen Bilder, die nemlichen Ausdrücke und Klagen wiederholt. So hört man im Geitzigen von Moliere den Harpagon, da wo er gewahr wird, daß ihm von seinem eigenen Sohne das Kästchen geraubt sey, worin er seine kostbaren Schätze verwahrt hatte, wie einen Unsinnigen auf der Bühne schreyen: *Helas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, — — — — ah mon cher argent.* So ruft im zweyten Buch der Aeneis Anchises, welcher in Gesellschaft des Aeneas, der Creusa und des Askanius von dem verbrannten Troja entflieht, und in der Ferne die Waffen der Feinde schimmern sieht, die ihn verfolgen, vor Furcht aus:

— — — *nate, fuge, nate; propinquant.*

Bey diesen und ähnlichen Gelegenheiten, wo es die Natur des Affekts erfordert, und die Poesie es leidet, können einige Stellen der Arie mit ihrer Harmonie sehr gut wiederholt werden, so wie es der berühmte Gluck im *che farò senza Euridice?* aus dem Orpheus meisterhaft gemacht hat, wo es sehr wahrscheinlich ist, daß Orpheus, durch einen unversehenen und grausamen Zufall seiner so geliebten Gattin beraubt, seinen Kummer für sich allein ausschütten, und im Gebüsche mehreremale den Namen Euridice ausrufen wird. Aber es ohne Unterschied bey allen Gelegenheiten zu thun, ist nach meiner Meynung dem gesunden Verstand eben so sehr entgegen, als dem guten Geschmack, weil solche Wiederholungen nicht anders angesehen werden können, als leere Klingeleyen des musikalischen Syntaxes.

Was aber weder der Natur noch der Vernunft gemäß ist, ist die lächerliche Gewohnheit, ans Ende der Arien ein Da capo zu setzen. Wenn die Gewohnheit den Italiänern die Augen nicht vor solchen Unschicklichkeiten verschlossen hätte, so hätten sie nothwendig bemerken müssen, daß keine Sache deutlicher zeigt, mit wie weniger Philosophie man bey der Einrichtung der Schauspiele zu Werke gegangen ist, als diese; daß es dem Charakter der Leidenschaft nie angemessen ist, methodisch wieder zurück zu kehren, noch ihre natürliche Heftigkeit zu unterbrechen, um eine Reihe von Empfindungen in einerley Ordnung noch einmal durchzulaufen; daß das Abreissen eines Stücks vom Ganzen der Handlung, um es aufs neue zu recitiren, keine geringere Ungereimtheit ist, als wenn ein Gesandter in Gegenwart des Monarchen das Exordium seiner Rede zweymal halten wollte; daß das Wesen der Musik diesen Mißbrauch nicht rechtfertigen kann, indem sich der Ausdruck sehr gut verändern und verstärken läßt, ohne seine Zuflucht zum ersten Thema wieder nehmen zu müssen; und daß eine Partitur, worin man am Rande ein Da capo sieht, für die Augen der gesunden Vernunft eben so unförmlich ist, als den Augen eines Naturalisten ein Arm mit zwey Händen, oder ein Thier mit einem Paar Nasen im Gesichte vorkommen würde. Man wird mir antworten (und worauf antworten die Componisten nicht?) daß dieß alles bloß die Schuld der Zuhörer sey, welche durchaus die Wiederholung verlangen. Allein die Zuhörer würden sie nicht durchaus verlangen, wenn

der Componist die Kunst verstände, sie durch den Hauptgegenstand zu interessiren, und wenn der Gang der musikalischen Aktion so vereint und verknüpft wäre, daß die Neugierde des Zuhörers nach der Entwickelung immer gröſer würde. Dieß sieht man daraus, daß man nie in einer charaktervollen Komödie oder Tragödie die Wiederholung einer Scene verlangt, sie mag auch noch so erhaben, stark oder pathetisch gewesen, und von den Schauspielern noch so meisterhaft vorgestellt worden seyn. Auch die alten Componisten hatten Zuhörer zu befriedigen; dennoch findet man in ihren Dramen keine solche Ungereimtheiten, die bloß dem Ueberdruß und der Verdorbenheit des neuern Geschmacks aufbehalten waren. In den musikalischen Werken findet man nicht eher eine Spur vom Da capo als gegen das Ende des verflossenen Jahrhunderts. Der Sänger Baldassarre Ferri, aus Perugia, scheint es zuerst eingeführt zu haben, wie man aus der Vorrede einer ihm dedicirten Sammlung von Gedichten schliessen kann, worin in dem schwülstigen Styl jenes Jahrhunderts von einem gewissen unbekannten Liede gesagt wird: das Volk sey von seinen übermenschlichen Tönen entzückt worden, sehe ihn als den neuen Orpheus unsers Jahrhunderts an, und habe den Gesang auf den von Beyfall wiederhallenden und von Strömen seiner süßesten Harmonie ertönenden Bühnen mehreremale von ihm wiederholen hören. [70])

70) Che il popolo sopraffatto da vostri sovrumani concenti, guardandovi qual novello portentoso Orfeo

Man würde dem Piccini Dank schuldig seyn, daß er (so wie mich einige versichert haben) das eckelhafte Da capo zuerst verbannt, und die Arien dagegen nach Art der Rondeaux gearbeitet hat, wovon sein Dov'è? s'affretti per me la morte, sein erstes und ein schönes Beyspiel ist, wenn aus dieser Einrichtung nicht andere Nachtheile entstanden wären, die der dramatischen Musik eben so schädlich sind, daß nemlich einerley Worte tausendmal wiederholt werden, anstatt daß das ganze Thema wiederholt werden sollte, und daß die Musik dadurch auf eine unangenehme Einförmigkeit eingeschränkt wird, weil man nun in unsern Zeiten fast nichts als solche Rondeauxmäßig eingerichtete Arien hört. So verfällt man aus einem Fehler in den andern, und die vermeynte Vollkommenheit, welche die Musik nach der Meynung der Neuern nach und nach erhalten hat, besteht bloß in der Ausrottung eines Fehlers, um an dessen Stelle einen desto größern wieder einzuführen. Das schlimmste dabey ist, daß eine solche Gewohnheit vom Theater auch in die Kirche übergegangen ist, und durch ihre Kindereyen das erhabene und majestätische Wesen der Religion entstellt hat. Ehemals begnügte sich der ewige Vater in einem ernsthaften und gesetzten Tone zu seinem eingebohrnen Sohn zu sagen: sede a dextris meis; jetzt singt er es in einem Rondeau, und die feurigen Cherubim bedecken sich ehrfurchtsvoll

della età nostra, vi sentì replicar più volte sulle nostre scene rimbombanti coi vostri applausi, ed inaffiata coi torrenti dell' armonia vostra dolcissima.

die Gesichter mit ihren Flügeln, während der Schöpfer des Weltalls auf französische Art hundertmal wiederholt: sede, sede, sede, sede, a dextris, a dextris, sede a dextris, sede a dextris.

Einige glauben, dem Fehler einerley Worte allzuoft zu wiederholen, könne vorgebeugt werden, wenn die Arien so eingerichtet würden, daß sie anstatt der zwey, vier oder fünf Strophen enthielten; auf diese Weise, sagen sie, werde der Zuhörer, der gerne singen hört, ohne Beleidigung des gesunden Verstandes befriedigt, und der Sänger, der nur seine Stimme glänzen lassen will, erreiche seine Absicht, ohne der Poesie Schaden zu thun. Allein Hiermit ist die Ursache des Uebels nicht gehoben, welche nicht in dem Mangel an Worten, sondern in der Raserey des Sängers liegt, seine Stimme auf allen möglichen Seiten zu zeigen. Es scheint mir also, daß man durch dieses Mittel in nicht geringere Fehler verfallen würde, als derjenige ist, welchen man vermeiden will. Denn da es allzuschwer ist, in so vielen Strophen einen einzigen musikalischen Gedanken anzubringen, so würde die Folge davon seyn, daß man auch kein einziges Thema anpassen könnte; jede Periode würde eine eigene Classe von Empfindung enthalten, würde seine besondere Melodie erfordern, und das oben festgesetzte Grundgesetz, nemlich die Einheit des Gegenstandes und der Melodie würde nicht länger bestehen können. Noch überdieß könnte diese Einrichtung nur bey lustigen Arien Statt finden, worin die Charaktere nicht aus der Tiefe, sondern gleich-

sam nur von der Oberfläche der Seele genommen werden, wozu man folglich nur einer glänzenden und leichten Musik bedarf, die fließend ist, und nicht lange beym Ausdruck individueller Empfindungen verweilt. Hingegen bey tragischen und starken Arien, die der Melodie häufige Veranlassung zum Ausdruck geben, muß der Dichter sparsam mit Worten seyn, damit die Musik durch den Gebrauch der mannichfaltigen Töne, welchen sein Gegenstand ihr an die Hand giebt, ihre Macht desto besser zeigen kann.

Was sollen wir aber von der wenigen Rücksicht sagen, welche die ungeschickten Componisten auf die Beschaffenheit der Poesie nehmen? Bisweilen enthält die Scene fünfundzwanzig Verse, weil zum richtigen Ausdruck einer Empfindung so viele erforderlich sind; von diesen fünfundzwanzig verstümmelt der Componist wenigstens zehen. Ob der Sinn unvollkommen bleibe, bekümmert ihn wenig; wenn nur der Sänger damit zufrieden ist, so werden auf den funfzehen Versen dieselben Passagen angebracht, welche für die fünfundzwanzig hinreichend gewesen wären. Bisweilen verändern sie die Ordnung der Strophen, setzen die zweyte zuerst, und die erste zuletzt, oder lassen den zweyten Theil der Arie ganz weg, ohne nur im mindesten auf den Inhalt zu achten, der sodann so verstümmelt bleibt wie jene Gemälde, welche die Figuren nur mit halben Leibe vorstellen. Bisweilen sollte ein unbestimmter Befehl des Fürsten, eine Verschwörung, oder sonst irgend

ein anderer Vorfall von der größten Wichtigkeit den Schauspieler von der Bühne entfernen; aber er entfernt sich nicht, weil ihn der Componist eine halbe Stunde zurückhält, und ihn sagen läßt: parto, parto, ohne daß er je geht. Bisweilen werden zwey erbitterte Nebenbuhler eben im Begriff seyn, sich zu schlagen; allein die Musik zwingt sie, die Hand eine Viertelstunde hindurch an den Degen zu legen, und einander mit der schönsten Melodie von der Welt zu drohen. Die Unschicklichkeiten von dieser Art sind so weit getrieben worden, daß in einer Oper, die ich gesehen habe, und worin die Hauptperson in ein Schiff steigen, und vorher eine Cavatine singen sollte, das von den Wellen herbeygetriebene Schiff so lange stille stehen mußte, bis die wunderlichen Grillen derselben geendigt waren, gleichsam als wenn es Sinn und Verstand gehabt hätte. [71]) Noch schlimmer ist es, wenn sie harmonische Soloecismen machen, und mit der Musik einen ganzen Sinn ausdrücken, der demjenigen entgegen ist, welchen die Worte enthalten. Die Worte können heißen: Raggio del Cielo è la bellezza, und der Componist wird setzen: la Bellezza del Cielo è un raggio. Der unter den Componisten

71) Vermuthlich wird doch der Schiffer, der das Schiff regiert hat, Sinn und Verstand gehabt haben; und in diesem Falle ist die große Unschicklichkeit eben nicht einleuchtend, daß er es so lange aufhalten mußte, bis der Schauspieler seine Sachen ausgesagt oder ausgesungen hatte. Wer so kritisiren will, wird tausend Unschicklichkeiten bey tausend Gelegenheiten finden können, wo der wahre Philosoph, der die Sachen von mehrern Seiten zugleich übersieht, keine findet.

so berühmte Galuppi hat in dem Drama i tre amanti ridicoli die beyden folgenden Verse;

Oh che rabbia, o che furore!
Jo mi sento lacerar,

im Tempo einer Tanzmenuet gesetzt. Großer Gott! Wuth und Raserey im Tempo einer Tanzmenuet! Weiter fehlte nichts, als daß er auch den Ton des Miserere zu einem englischen Tanz gebraucht hätte.

Bisweilen geräth der Componist auf Nomina propria, auf Adverbia, oder auf solche Worte, die an sich selbst keines musikalischen Ausdrucks fähig sind, wie zum Beyspiel: arena, regno, padre, senza, fronde und andere; auf diesen wird er lange Passagen anbringen, und den Sänger singen lassen: areeee, reeee, paaaaa, seeee, froooo &c. Die Philosophie der Musik würde hierin lehren, daß bloß auf solchen Worten Passagen angebracht werden müssen, die eine fortschreitende Empfindung anzeigen, oder eine bestimmte Art von Leidenschaft ausdrücken. Was für ein Ding ist denn nun aber eigentlich eine Passage? Nichts anders als ein kurzes Verweilen der Stimme auf irgend einem Vocal, wobey der Gesang eine Anzahl auf einander folgender kleiner Noten mit Annehmlichkeit und Leichtigkeit zusammen faßt. Nun kann aber eine solche Verzierung nur in dem Fall wahrscheinlich werden, wenn die Wiederholung der Noten zur Nachahmung der Natur des vorgestellten Gegenstandes dient, wie es in den Worten scorrere, tremolare, volare, seyn würde, die eine successive Handlung voraus-

ſetzen, oder in affanno, ſmania, cordoglio, und andern, in welchen die Natur mit einem lebhaftern und fühlbarern Accent ausgedrückt wird, alſo auch die Melodie eine größere Anzahl von beſtimmten Inflexionen findet, die ſie in ihrer Nachahmung mit einander verbinden kann.

Was ſoll man ferner von derjenigen erbärmlichen Mißhandlung des Ausdrucks denken, wobey ſich die Componiſten bloß bey individuellen Worten aufhalten, die ſie zufälligerweiſe im Gedichte finden, und durch dieſes Mittel die allgemeine Empfindung der Arie nicht nur vernachläſſigen, ſondern ganz entſtellen? Wenn die Poeſie zum Beyſpiel einen gedrängten und heftigen Affekt ausdrückt, ſich aber bisweilen der Worte calma oder ripoſo bedient, ſo wird der Componiſt einen ruhigen Geſang ſetzen, ob er gleich allen übrigen widerſprechend und gerade entgegen geſetzt iſt. Auf eben dieſe Weiſe geben ſie ſich große Mühe, das Wort cielo mit hohen, terra oder inferno mit tiefen, bujo mit dumpfen, fulmine mit ſehr geſchwinden, tuono mit ſehr ſtarken Tönen auszudrücken, und wenn der Löwe in der Gegend umher irrt, oder ein verwundeter Bär, oder eine zertretene Schlange, oder ein Tyger aus den hyrcaniſchen Wäldern, oder ſonſt ein fürchterliches Ungeheuer von dieſer Art in einer Arie die erſchrockene Perſon anfallen will, ſo machen ſie funfzehen oder zwanzig Sprünge mit der Stimme. Ob die Verzierungen, welche ſie auf dieſen Worten anbringen, die Kraft der Muſik um etwas vermindern, oder die allgemeine Wirkung des Thema einſchrän-

ken, ob die Verwickelung der Arie erfordert, über die besondern und untergeordneten Empfindungen flüchtig hinweg zu eilen, um die herrschende Leidenschaft desto besser auszudrücken, ob diese lächerlichen Abweichungen vom Hauptgegenstand, anstatt die Aufmerksamkeit des Zuhörers, so wie es seyn sollte, auf einen einzigen Punkt zu richten, sie vielmehr davon entfernen; dieß alles bekümmert die Componisten nicht. Für sie ist es die größte Schönheit, wenn die Zuhörer merken, daß sie die Harmonie verstehen; da nun dieß auf diese Weise weit geschwinder begreiflich gemacht werden kann, als wenn sie die ganze musikalische Verwickelung eines Drama untersuchen, oder die Beziehung und Schicklichkeit einzelner Töne mit dem Ganzen der Arie entwickeln sollten, so ist es nicht zu verwundern, daß sie bey jedem Worte Gelegenheit suchen, durch Dinge, die dem Gegenstand ganz unangemessen und fremd sind, Proben ihrer Geschicklichkeit abzulegen. Daher kommt es, daß sich die gemeinen Componisten außerordentlich freuen, wenn sie in den Versen des Dichters die Worte caro anima mia finden, worauf sie irgend eine affektirte Lapperey anbringen können, oder auch die kleinen Bilder vom rießelnden Wasser, vom zitternden Zephyr, vom zwitschernden Vögelchen, vom wiederhallenden Echo, vom krachenden Donner, von der schwarzen Dunkelheit, nebst andern solchen Schönheiten, die durch ihren häufigen Gebrauch fast ganz zum Eckel geworden sind. Anfossi, der jedoch nicht unter die gemeinen Componisten zu rechnen ist, hat kein Bedenken ge-

habt, neun und einen halben Takt (wenn man auf jeden Takt sechzehen Noten rechnet, so kommt eine Anzahl von hundert und zweyundfunfzig wirklichen Noten heraus) auf dem zweyten Vocal des Worts amato in der Arie: Contro il destin che freme aus dem Antigonus anzubringen. Und das zweymal hinter einander. Großer Gott! Hundert und zweyundfunfzig, oder vielmehr dreyhundert und vier Inflexionen auf einen einzigen Vocal! Und das nennt man dramatische Musik!

Ein anderer sehr großer Fehler unserer heutigen Componisten besteht darin, daß sie den pathetischen Accent der Sprache, oder die individuellen Töne jeder Leidenschaft wenig oder gar nicht studieren, die doch der Grund der nachahmenden Musik sind. Obgleich alle Leidenschaften des Menschen nur Modificationen seines physischen Empfindungsvermögens sind, und sie in diesem Betracht alle eine einzige Sprache reden, nemlich die Sprache des Vergnügens oder des Kummers; so entsteht doch in der Art sie auszudrücken für jede derselben gleichsam eine eigene Mundart, die sich durch die Verschiedenheit der Inflexionen und Accente von jeder andern unterscheidet. Wenn zum Beyspiel die Rede von einem Unglück ist, welches unversehens eine liebenswürdige Person betroffen hat, oder wenn man einen zärtlichen Vater über den Tod seines einzigen Sohnes trösten will; so werden zwar viele Mitleiden mit ihm haben, aber in dem Bestreben selbst, ihm das Mitleiden zu beweisen, wird jeder einen Ton der Stimme, oder eine Miene annehmen, die seinem

eigenen Charakter, und dem Grad des Antheils angemessen ist, welchen er an dem unglücklichen Zufall nimmt. Der kluge aber kalte Mann wird ihm mit gesetzter Art die Widerwärtigkeiten, welchen das menschliche Leben unterworfen ist, und die Nothwendigkeit, sich darein zu ergeben, vor Augen legen. Der zwar harte, aber doch nicht unempfindliche Mann wird unter die Beweise seines Mißvergnügens über das vorgefallene Unglück Verweise über die Unvorsichtigkeit desjenigen mischen, der es nicht zu vermeiden wußte. Die Bösartigkeit wird einen gewissen Ton von Ironie annehmen, der ein Beweiß seines innern Vergnügens über den Schaden eines andern ist. Die Höflichkeit wird sich mit allgemeinen Ausdrücken begnügen, die ihr Mitleiden nur einigermaßen beweisen. Die Freundschaft wird die Sprache der Zärtlichkeit reden, sich jedes Wortes enthalten, welches den Schmerz vergrößern könnte, und den weinenden unglücklichen Freund bisweilen eine Thräne sehen lassen. Die Liebe — — ach! für die Liebe giebts nur den Schleyer des Timant, oder die Härte des Othello.

Aus der getreuen Vorstellung dieser verschiedenen Mundarten, die nur derjenige bewerkstelligen kann, welcher schon sehr tief in die Natur des Menschen eingedrungen ist, entsteht dasjenige, was man in der Musik Ausdruck nennt, der nichts anders ist, als die verschönerte Nachahmung einer bestimmten Empfindung. So wie nun diese Empfindung der Musik bloß von der Poesie an die Hand gegeben wird, so ist auch der wahre musikalische Ausdruck im

Drama nichts anderes; und kann nichts anderes seyn, als die genaue Nachahmung des Bildes, der Leidenschaft oder Empfindung, welche in den Worten enthalten ist. Diese zwey Dinge stehen mit einander in einem so genauen Verhältniß, daß eine zu den Worten einer gewissen Arie verfertigte Musik unmöglich auf die Worte einer andern Arie übertragen werden kann, ohne verdorben zu werden; so wie die Zeichnung, welche eine Gesichtsbildung mit Genauigkeit vorstellt, nicht zur Vorstellung einer andern gebraucht werden kann.

Wenn ich die Compositionen des Pergolesi, des Leo und Vinci durchblättere, und das *Se cerca, se dice*, des erstern, das *Misero pargoletto* des zweyten, den Monolog der sterbenden Dido des dritten untersuche, so finde ich, daß sie so über die damals bestimmten Grundsätze der Kunst nachgedacht, den Geist der Worte so zu fassen gewußt haben, daß jeder, der ihre Arien verändern, oder das Thema, die Begleitung und den ganzen Ausdruck derselben zu einer andern Poesie einrichten wollte, alle ihre musikalische Wahrheit vernichten würde. Und dieß ist gerade der entscheidendste Beweiß ihrer Vortreflichkeit.

Aber haben denn die neuern Componisten nicht ebenfalls über diese Maxime, oder über die Vereinigung der Musik und Poesie nachgedacht? Haben sie ihre Arien denn nicht nach dem wahren und genauen Accent der individuellen Leidenschaften moduliert? Verstehen sie nicht, worin der poetische Ausdruck besteht? Man darf nur einen Blick auf ihre

Werke werfen, um sich ganz vom Gegentheil zu überzeugen. Sie sind so weit davon entfernt, die individuelle Sprache jeder Leidenschaft zu verstehen, daß sie kaum die specifischen Grade kennen, worin sie sich von einander unterscheiden. Das nemliche Thema, welches sie bey einer verliebten Arie brauchen, wenden sie auch zum Ausdruck des Wohlwollens, der Andacht, der Frömmigkeit und Freundschaft an, die doch unter sich sehr verschiedene Leidenschaften sind. Der grausame Argwohn, die Unruhe, die Eifersucht und die Reue werden auf einerley Art ausgedrückt. Der Zorn wird weder von der Verzweiflung, noch vom Schrecken unterschieden, und so weiter. Daher kommt es, daß die Composition, von welcher man die Worte wegläßt, an sich selbst gewöhnlich nicht die mindeste Aehnlichkeit hat, und für niemand eine verständliche Sprache redet. Auch die Leichtigkeit kommt daher, mit welcher die neuern Componisten ihre Werke verändern, und auf hundert verschiedene Empfindungen anpassen.

Aber was rede ich von verschiedenen Empfindungen? Es giebt nur wenig neue musikalische Arien, auf welche (so daß die Composition ganz unverändert bleibt) nicht Worte angewendet werden könnten, deren Inhalt dem Inhalt der ersten gerade entgegengesetzt ist. Erschrecken etwa die Beschützer der neuern Musik über eine so kühne Behauptung? Runzeln die Componisten die Stirne? Wohlan, wir wollen es mit der Erfahrung beweisen, welche der göttliche Schild der Pallas ist, vor

dem der Fanatiſmus, das Vorurtheil und die Pedanterey verſtummen müſſen.

Aſtaritta, ein ſchätzbarer und ſehr geachteter Componiſt, hat eine Arie auf folgende Worte aus dem Adrian in Syrien komponirt: [72])

Già preſſo al termine
De' ſuoi martiri,
Fugge queſt anima
Sciolta in ſoſpiri
Sul volto amabile
Del caro ben.

In dieſen Worten wollte der Dichter den Jubel eines liebenden Bräutigams ausdrücken, der eben auf dem Punkte ſteht, nach langer Abweſenheit und nach mancherley Unglücksfällen ſeine Geliebte wieder zu ſehen; es iſt alſo klar, daß der Componiſt dem Ausdruck der Worte hätte folgen, und den Jubel ſo vorſtellen müſſen, daß die Compoſition auch ſelbſt dann, wenn man ſie verändern wollte, doch ſtets nur zum Ausdruck der Freude gebraucht werden könnte. Nun will ich eine entgegenſtehende Vorausſetzung machen, und mir den Farnaſpes vorſtellen, als wenn er trunken von dem unbegreiflich ſüſſen Nektar, welchen die Liebe in der Gegenwart und

72) Ich ſage, daß die Arie, deren Beurtheilung ich hier vornehme, von Aſtaritta iſt, weil mir es von einem gewiſſen Componiſten geſagt worden. Sollte ſie wirklich nicht von ihm ſeyn, ſo bin ich bereit zu widerrufen. Dieß thut übrigens meiner Behauptung keinen Eintrag, weil man mit den meiſten Arien der neuern Componiſten die nemliche Analyſe anſtellen kann, welche ich mit der gegenwärtigen anſtelle. Anmerk. des Verf.

Gesellschaft des geliebten Gegenstandes zu kosten giebt, gezwungen würde, sich unversehens von der Seite der Emirena zu entfernen, sich der Ungewißheit seines eigenen Schicksals zu überlassen, und seine Braut in der Gewalt eines gehaßten und mächtigen Nebenbuhlers zu lassen, der vielleicht sich ein grausames Vergnügen daraus machen werde, sie recht zu plagen. Ich will ferner voraussetzen, die Worte, mit welchen Farnaspes seine peinliche Lage ausdrücken würde, wären zum Beyspiel die folgenden:

Vicina al termine
De' suoi contenti
Piange quest' anima
Fra pene e stenti
L' inesorabile
Suo fier destin.

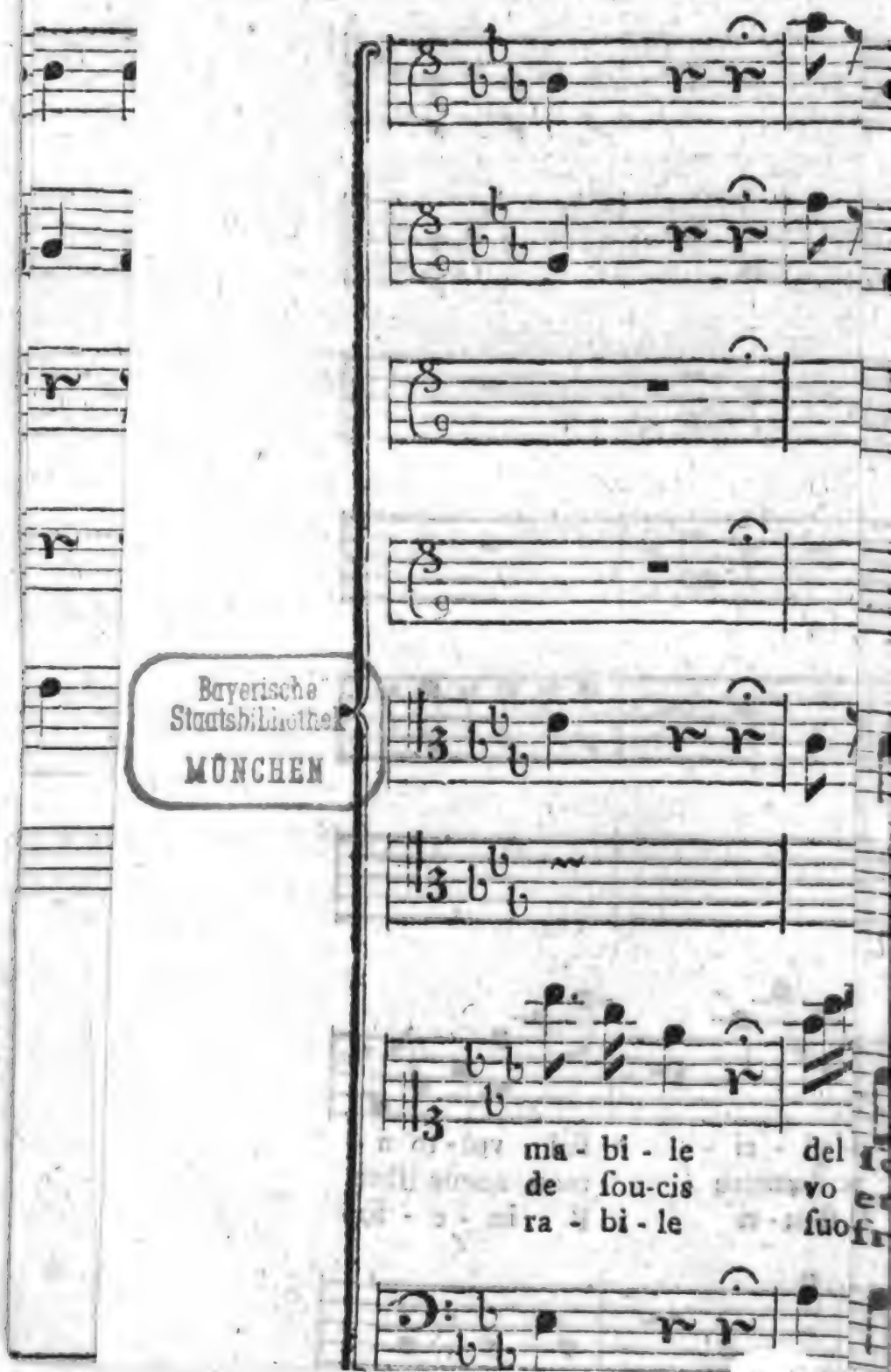
und nun sage ich, daß die Musik des Astaritta, wenn sie auf diese letzten Verse angewendet wird, die, wie jedermann sieht, einen Inhalt haben, der der in den ersten Worten liegenden Empfindung gerade entgegengesetzt ist, die nemliche Wirkung hervorbringen werde. Die Ursache ist, daß die in der Arie des Metastasio vorkommenden musikalischen Züge so unbestimmt, so allgemein und mit der natürlichen Deklamation dieser Worte so schlecht verbunden sind, daß sie leicht jede andere Bedeutung annehmen können. Um die Demonstration deutlicher und handgreiflicher zu machen, will ich der schon angeführten poetischen Parodie eine Stro-

phe in franzöſiſcher Sprache beyfügen, die nichts weder mit dem Sinn der Arie des Metaſtaſio, noch der meinigen gemein hat. Hier iſt ſie:

Mes tourmens ſont finis,
Je vais revoir Iſmene:
Sans doute un Dieu puiſſant
En ces lieux l' amene:
Mon coeur libre de ſoucis
Vole ſur ſes pas.

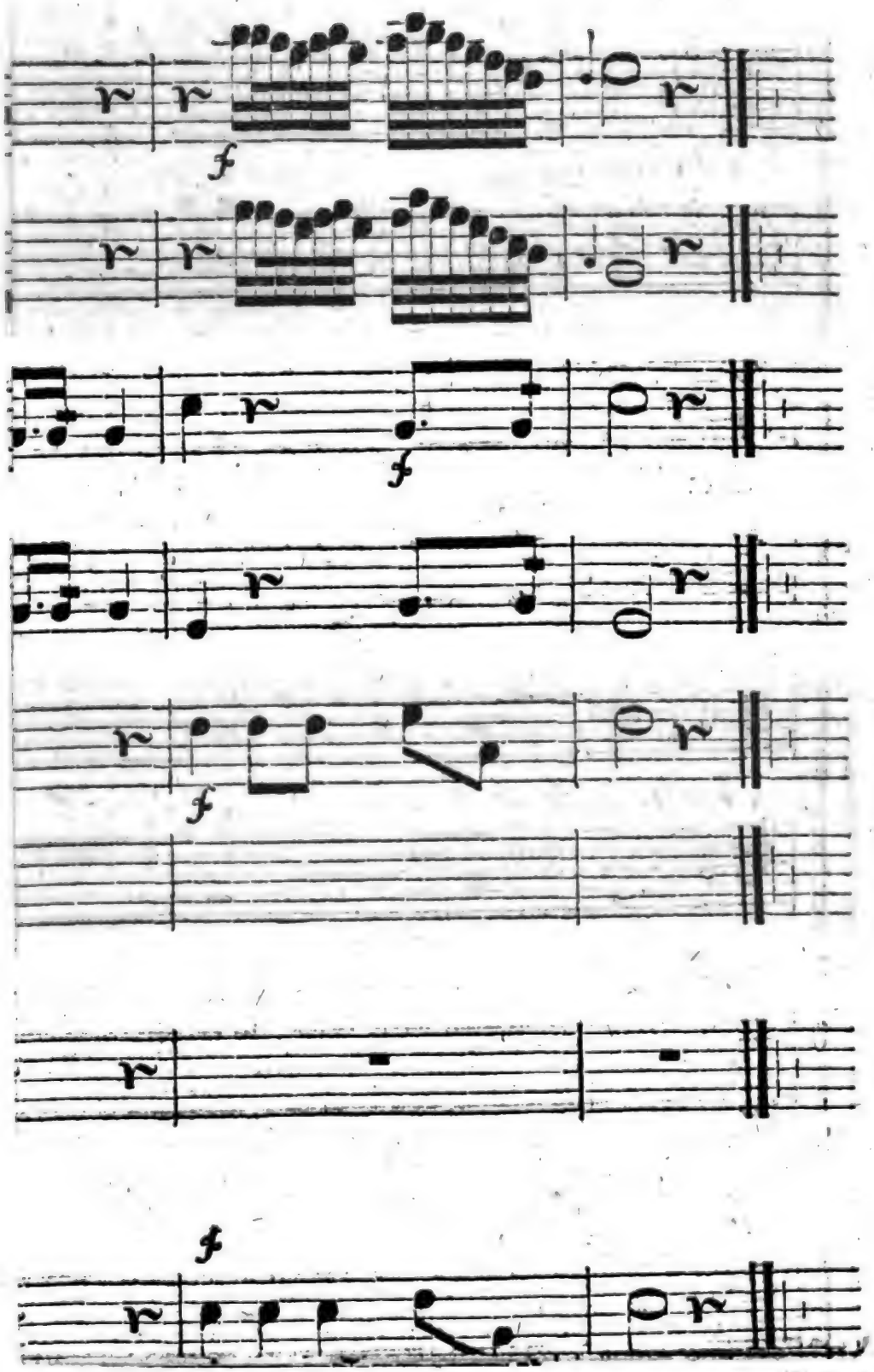
Alle dieſe drey Texte lege man nun der Muſik unter, und der Leſer wird finden, daß ſie überall gleich gut iſt. Man ſehe:

Pseudo-Asanta
274 Anm.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google


f
f
f
f
f

Man betrachte das Vorspiel, welches gar keinen bestimmten Charakter hat, das Thema, welches die Melancholie eben so gut ausdrückt, als die Freude, das

Vicina al termine
De' ſuoi contenti

auf eben die Art ausgedrückt, wie das *già preſſo al termine de' ſuoi martiri*, das *piange* wie das *fugge*, den franzöſiſchen Gedanken: *un Dieu puiſſant en ces lieux l'amene* wie das *queſt' anima ſciolta in ſoſpiri*, das Beywort *ineſorabile* wie das *amabile*, und das *caro bene* wie das *fiero deſtino*. Und bey allen dem kann das Tempo *Largo*, die Bewegung und Begleitung vollkommen beybehalten werden.

Man findet alſo in der heutigen theatraliſchen Muſik jenen Hauptzweck, jene Einheit des Ausdrucks und des Gegenſtandes nicht, worauf in der Muſik alles angelegt ſeyn müßte, ſo wie im Trauerſpiel alles auf Einheit der Handlung angelegt wird. Es ſcheint, als wenn die Componiſten ihre Werke jenen chineſiſchen Malereyen ähnlich machen wollen, die ohne alle Nachahmung und Zeichnung, bloß der Lebhaftigkeit ihrer Farben wegen ſchätzbar ſind; es ſcheint, als wenn ſie den Hauptzweck gänzlich vergeſſen, die Muſik nur verwirren, und das Ohr auf eine unſchickliche Weiſe kützeln wollen. Einzeln genommen, enthalten ihre Werke vortrefliche Sachen, ihre verſchiedenen Style ſind voll lebhafter, ausdruckvoller und auffallender Stellen, aber es ſind Stellen, welchen die urſprüngliche Schönheit,

nemlich die genaue Verbindung mit den Wörten und mit dem Ganzen mangelt. Und warum dieß? Aus Mangel an Fleiß und Nachdenken, um Vorurtheile zu unterstützen, die jetzt zu Gesetzen geworden sind, weil man alle Arien, ihre Art und Charakter mag auch noch so verschieden seyn, nach zwey oder drey Dutzenden von Beyspielen formen will, und es wie der berühmte Bruder Gerundio [73]) macht, der die Geschichte des Taltoc, eines lächerlichen Götzen der alten Mexicaner, ganz auf eine Predigt vom Leib Christi anwendete, welche er für seine Verwandten und Freunde, und für die Procession der Flagellanten hielt, die zu Compazas in seinem Vaterland angestellt wurde. Kurz, weil sie die Musik als Pedanten, und nicht als Philosophen lernen.

Wenn man indessen auf die schlechte Methode denkt, womit die Componisten in Italien in dieser Gattung von Wissenschaften unterrichtet werden, so darf man sich gar nicht wundern, daß es so kommt. Unter allen Zweigen der wissenschaftlichen Erziehung wird keiner mehr vernachlässigt, als dieser. Man glaubt einen Jüngling schon geschickt und gelehrt

73) Ein spanischer Roman vom Abt Don Giuseppe Isola, dessen Absicht war, die schrecklichen Mißbräuche der geistlichen Beredsamkeit auszurotten, und der der Reinheit des Styls, der Malerey der National-Charaktere und der schönen Kritik wegen berühmt ist. Er würde ein ganz uneingeschränktes Lob erhalten haben, wenn die langen und fast zu einförmigen Erzählungen vermieden wären, und wenn der Verfasser lieber Gedanken als Lachen erregt, und weniger zur Imagination, aber mehr zum Verstand seiner Leser geredet hätte. Anm. des Verf.

genug gemacht zu haben, wenn er auf dem Flügel gelernt hat, verschiedene Stimmen anzuordnen, Accorde zu finden, vorzubereiten und aufzulösen, und die Noten auf verschiedene Arten mit einander zu verbinden. Allein von diesen Dingen bis dahin, was ein Componist eigentlich wissen muß, ist noch ein unendlich weiter Weg. Dieser Unterricht enthält weiter noch nichts, als den Syntax, oder die musikalische Grammatik, und dient mehr dazu, keine Fehler zu begehen, als wahre Schönheiten hervorzubringen. Man kann es eher eine Schule nennen, worin der Unterschied des Kreuzes und B's, und der verschiedenen Notengattungen gelehrt wird, als eine Schule der wahren musikalischen Beredsamkeit. Es wird keine Rhetorik der Kunst darin gelehrt, die das Genie über die mechanische Anordnung der Noten erhebt, den ganzen Inhalt einer musikalischen Handlung zergliedert, verbindet und umfaßt, schickliche Regeln für die Einrichtung der Ouvertüre vorschreibt, die Einbildungskraft in der Erfindung des Thema leitet, welches dem in der Poesie herrschenden Ton entsprechen muß, die Mittel anzeigt, untergeordnete Themata gut einzurichten, welche der Natur einer jeden Scene insbesondre angemessen seyn müssen, die verschiedenen Style bestimmt, welche in der Musik den Stylen der Prosa und Poesie entsprechen, zeigt, welche Figuren oder Tropen die Sprache der Harmonie deutlicher machen, wenn sie wegbleiben, und bey welchen Gelegenheiten sie gebraucht werden müssen. Es wird keine diesem Fache eigene Physik darin gelehrt, welche in dem

Studium der Akustik, oder in der Untersuchung der Beziehungen, welche der Schall der klingenden Körper mit der menschlichen Maschine, und insbesondere mit unserm Ohr hat bestehen würde, ob es gleich außer allem Zweifel ist, daß solche Kenntnisse zur Vollkommenheit und zur größern Verfeinerung der Kunst unendlich viel beytragen würden. Es werden diejenigen Zweige der Philosophie nicht darin gelehrt, die sich auf das Geschäft des Componisten anwenden lassen, nemlich die Kenntniß der menschlichen Leidenschaften nebst ihren Symptomen, die Art und Mannichfaltigkeit ihrer Bewegungen nach den verschiedenen Charakteren und Situationen, was für Accente, was für Inflexionen, was für Töne der Stimme einem jedem Affekt zukommen, und wie man vermittelst der Töne bald jene charakteristischen Züge, welche im ersten Augenblick die Natur im Tumult zeigen, bald aber auch jene feinern und leichtern Aeußerungen ausdrücken muß, die, um gut bemerkt zu werden, schon einen erfahrnen Blick erfordern. Es werden die Grundsätze derjenigen Gelehrsamkeit nicht darin gelehrt, die doch für einen, der komponiren will, so unentbehrlich ist, nemlich die Kenntniß der Muttersprache, die Wissenschaft der schicklichsten Stellung der Accente, der genauesten Prosodie und des Zusammenhangs beyder mit der theatralischen Deklamation, die innere Bekanntschaft mit der poetischen Kunst und mit dem Mechanismus des Versbaues, um die Verschiedenheit der Style, und die Art, sie in der Musik auszudrücken, daraus kennen zu lernen, die

Kenntniß der Geschichte und Sitten der Völker, um dem asiatischen Aeneas und dem mauritanischen Jarba nicht einerley Melodie zu geben, und einen weibischen Sybariten und einen großmüthigen Begleiter des Leonidas, der an den Ufern des Eurotas erzogen wurde, nicht in einerley Tone singen zu lassen. Von diesen und andern Dingen, die noch näher zu ihrer Wissenschaft gehören, weiß der größte Theil der heutigen Componisten so wenig, daß niemand weniger im Stande ist, die Schwierigkeiten zu heben, die ihnen von jedermann gemacht werden können, der nicht von der Profession ist. Ich selbst, ob ich gleich nicht vom Handwerk und in den dazu gehörigen Dingen wenig bewandert bin, habe mich sehr oft über die tiefe und gänzliche Unwissenheit verwundert, worin die meisten sogar in Absicht auf solche Grundsätze der Kunst leben, wozu man nur einen Geist braucht, der ein wenig an Nachdenken gewöhnt ist, und sich nur einigermaaßen mit der Philosophie beschäftigt hat. Algarotti, Planelli, Borsa, Rameau, Bürette, le Sauveur, Dodart, Alembert, Eximeno, Burney, Grimm, Blainville und andere berühmte Männer, die die Theorie, die Praxis und die Methaphysik der Musik so rühmlich vervollkommt haben, sind ihnen eben so unbekannte Namen, als dem großen Lama von Tibet, oder den Telapoinen von Siam. Wenige wissen den Grund eines musikalischen Gesetzes, oder die philosophische Ursache einer Gewohnheit anzugeben; und die allerwenigsten sehen hell genug, um die Vorurtheile und Mißbräuche ihrer Kunst zu erkennen, oder ha-

ben, wenn sie sie auch erkennen, Aufrichtigkeit genug, es einzugestehen. Es scheint, daß ihre Seele bloß auf den Tasten des Claviers lebe, daß ihr ganzes Daseyn in den Fingerspitzen zu suchen, und ihre Partituren die geographische Charte sind, worin ihr ganzes Wissen enthalten ist. Wenn ich ein Sinnbild suchen sollte, welches den größten Theil der heutigen Capellmeister recht nach dem Leben vorstellte, so würde ich es in dem mechanischen Flötenspiele von Vaucanson, oder in der vor wenig Jahren von einem Böhmen erfundenen Maschine gefunden zu haben glauben, die vermittelst geheimer Triebfedern vollkommen gut Schach spielte, ohne die mindeste Kenntniß von den Zügen zu haben.

Wenn man nun in den Wissenschaften und Künsten ohne gute Methoden keine Fortschritte machen kann, die für den größten Theil der Menschen das sind, was der Compaß für die Caravanen ist, welche die unermeßlichen Wüsten von Saara und Biledulgerid durchreisen; wenn diejenigen, welche gemeiniglich in den Musikschulen so wie in andern Schulen, worin wir unsere litterarische Erziehung bekommen sollen, gebraucht werden, zur Entwickelung des musikalischen Genies eben so viel helfen, als das Studium der Pandekten dazu helfen kann, in einer Nation Gesetzgeber hervorzubringen, die dem Minos, Confucius, Pen oder Lycurg ähnlich sind; wenn alle Ideen, oder intellektuellen Modificationen des menschlichen Geistes in einer so genauen Verbindung mit einander stehen, daß in keiner Wissenschaft oder Kunst ein großer Weg zurückgelegt

werden kann, ohne etwas mehr als bloß mittelmäßig in der Kenntniß anderer Künste und Wissenschaften bewandert zu seyn, die ihr die Hand bieten; wenn Lohnsucht das Talent erniedrigt, und wenn die freyen Künste, jenen edeln Pflanzen gleich, welche an sumpfigen oder eingeschlossenen Orten faulen, und bloß in freyer Luft und unter freyem Himmel grünen, da nicht blühen können, wo sie die Ausüber derselben einzig und allein als Mittel des Erwerbs ansehen; so muß man bekennen, daß die Musik, welche allen den angeführten Unbequemlichkeiten unterworfen ist, in Italien ihre Vollkommenheit nicht lange erhalten kann, und nicht lange erhalten konnte.

Nichts destoweniger würde es eine Ungerechtigkeit seyn, bloß die Componisten beschuldigen zu wollen. Wenn diese dazu beygetragen haben, den Geschmack des Publikums zu verderben, so sind sie hingegen nicht selten vom Publikum wieder irre geführt worden. Die Liebe zum Vergnügen, welches die Italiäner für den Verlust ihrer alten Freyheit entschädigt, und bey einer Nation der Vernichtung fast aller politischen Tugenden zur Seite geht, hat die Menge der Schauspiele veranlaßt. Hieraus entstand nachher die Sättigung am Schönen, und das Verlangen nach Veränderung, sodann Mittelmäßigkeit, Ausschweifung und Eigensinn. In jeder kleinen Stadt, in jedem Dorfe findet man ein Theater errichtet. Bloß allein der päbstliche Staat zählt ihrer mehr als vierzig. Es mag den Armen an Unterhalt fehlen, den Flüssen an Brücken, den

Feldern an Abflüssen, den Schwachen an Krankenhäusern, und an Hülfsmitteln für öffentliche Unglücksfälle, an einer Art von Theater für die Müssiggänger wird es gewiß nie fehlen. Die Frage an den, welcher am Ruder der Regierung sitzt, was in unsern Zeiten das italiänische Volk mache, ist dieselbe, die man vor sechzehn Jahrhunderten, in den Zeiten Juvenals that, und sie würde ebenfalls beantwortet werden müssen: Lebensmittel und Schauspiele, *Panem et Circenses*. In jedem Jahr werden hier mehr als ein halbes hundert verschiedene musikalische Vorstellungen aufgeführt. Diejenige, welche im verflossenen Carneval am außerordentlichsten gefiel, hört man im gegenwärtigen Carneval mit Widerwillen und Ueberdruß. Die Meisterstücke des Jomelli und Hasse liegen im Staube vernachlässigt, weil sie das nach Neuheit begierige Volk den Kindereyen und Carikaturen der neuern Componisten nachsetzt, nachdem es sie mehreremale gehört hat. Jeder der Zuschauer leidet an der nämlichen Krankheit, an welcher Nero litt, der, nachdem er der Schönheiten der Octavia und der Reize der Poppäa überdrüßig worden war, sogar einen Knaben verstümmelte, um ihn zu heyrathen, und den sonderbaren Einfall bekam, sich mit dem Fell eines Kalbes zu kleiden, um etwas zu unternehmen, was ich nicht erzählen darf, ohne die feinen Gefühle meiner Leser zu empören.

Diese litterarische Krankheit entsteht aus zwey im menschlichen Geiste verborgenen Ursachen, nemlich von der Unruhe und Eitelkeit. Durch die erste

geschieht es, daß der Mensch seinen Fähigkeiten keine Gränzen zu setzen weiß, und stets mit seinen Wünschen weiter geht, als er sie erfüllen kann; anfänglich liebt er in der Harmonie die natürlichsten und einfachsten Accorde, solche nemlich, die ein vorhabender Gegenstand gleichsam von selbst darbietet, und welche der Componist mit Leichtigkeit finden kann. Sehr bald aber, da er in dieser Natürlichkeit die Neuheit und das Ueberraschende nicht mehr findet, welches sein Vergnügen verursacht, sucht er andere auffallendere Töne, welche seine gesättigte Empfindung wieder aufreizen können. Aber auch diese Töne werden nach einiger Zeit aus eben der Ursache ebenfalls wieder geschmacklos und kalt, sie müssen also eben so wie die ersten wieder zurückgesetzt werden, um andern und noch lebhaftern Modulationen Platz zu machen, durch welche denn endlich das Ohr gänzlich verdorben wird, weil es sich an das Verwirrte gewöhnt, anstatt daß es beym Einfachen bleiben sollte.

Die Eitelkeit, der es eigen ist, einer Menge von Vergnügungen zu entsagen, um das größte Vergnügen unter allen, uns andern überlegen zu glauben, desto besser zu schmecken, ist auch zugleich die Ursache, warum vielen ein gesuchter und schwerer Styl so wohl gefällt. Das natürliche und leichte, bloß weil es natürlich und leicht ist, scheint den schwachen Fähigkeiten des Pöbels überlassen zu seyn. Es kostet keine Anstrengung es zu empfinden, es ist keine Wirkung des Wissens oder des Verstandes, sondern bloß einer gewissen Anlage,

die nur wenigen vom Himmel verliehen ist, ob sie gleich alle Welt zu besitzen glaubt. Der Ehrgeitz findet daher bey so einfachen Schönheiten seine Rechnung nicht. Er zieht das Außerordentliche und Sonderbare vor, das was eine gewisse Stärke der Seele erfordert, um begriffen zu werden, weil dieß dem Scharfsinn und der Wissenschaft des eitlen Menschen Ehre macht, und er sich überreden kann, sowohl in dem einen als in dem andern weit über die gewöhnlichen Kenntnisse erhaben zu seyn. Und die Niederträchtigkeit der Eigenliebe geht so weit, daß, so deutlich die Natur auch ihre Schönheiten vor ihr zeigen mag, sie doch demohngeachtet die Augen vor ihnen verschließt, weil sie fürchtet durch Aufmerksamkeit darauf den Ruhm eines gelehrten Mannes zu verlieren, der ihr so werth ist, daß sie auch die Schwachheit begeht, keine Vergnügungen mit dem Pöbel gemein haben zu wollen.

Hieraus ist eine andere Unbequemlichkeit entstanden. Je größer das Vergnügen ist, welches ein Volk an den Schauspielen findet, desto größer ist auch die Freyheit, welche es den Ausübern derselben verstattet. Gleich den Liebhabern, bey welchen die geliebten Schönen sicher sind, Vergebung eines jeden Versehens zu erhalten, sind die Zuhörer äußerst nachsichtsvoll gegen diejenigen, die ihnen Vergnügen machen. Eine solche Nachsicht kann den Künsten sehr beförderlich seyn, wenn sie noch in ihrer Kindheit sind, unter weiser Leitung erst wachsen, alle Wege und Stege zum vorher noch unbekannten Schönen entdecken, und im weiten Feld

der Fühlbarkeit und Einbildungskraft die höchst mögliche Anzahl von Quellen aufsuchen müssen, aus welchen das Vergnügen entspringt. In diesem Fall sind die Methoden, die sie vor der Zeit in ein System einschränken wollen, jenen Physiognomien zu vergleichen, die sich bey Kindern allzufrühe ausbilden, und meistens Beweise von Schwachheit und von Mangel an Lebenskraft sind. Wenn aber die Künste einmal ihre Reife erhalten haben, wenn die Begriffe vom Schönen in verschiedenen Arten hinlänglich bestimmt sind, wenn die Menge von Vergleichungen die Meynungen, Irrthümer, Wahrheiten und die Werke der Künstler im Schmelztiegel der Zeit und des öffentlichen Urtheils gesondert und geläutert haben, dann thut eine gränzenlose Freyheit eine gegenseitige Wirkung. Jedermann will sich in seiner Beschäftigung von seinen Professionsverwandten unterscheiden. Begierig, groß zu seyn, sucht er sich in seinem Lauf durch Wege zu erheben, die seine Mitwerber noch nicht betreten haben. Daher die Neigung zur Sonderbarkeit, die Verachtung der alten Methoden, die Entfernung von den Vorgängern, und der Glaube, es besser als sie gemacht zu haben, wenn man es bloß auf eine andere Art gemacht hat. Dieß ist das Schicksal aller Künste, so wie es gegenwärtig das Schicksal der Musik ist.

Indessen soll hiermit nicht gesagt seyn, daß in diesem ungünstigen Ausspruch alle und jede Componisten Italiens begriffen sind. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß jede Regel ihre Ausnahme hat, und

daß sich diese Nation in jedem Zweig der musikalischen Kunst mehr als eines Mannes vom größten Verdienst rühmen kann. Man müßte in der That so eben erst von einer der nördlichen Inseln ankommen, die von dem berühmten Cook entdeckt worden sind, um unbekannt mit den Talenten und der Wissenschaft des stets schönen und bisweilen erhabenen Traetta zu seyn; des Ciccio di Majo, der voll Melodie und Natur ist, und in den wenigen Jahren, welche er durchlebte, mit dem Pergolesi einerley Schicksal hatte, dem er weder an Erfindung noch Neuheit nachsteht; des Anfossi, der hauptsächlich im Komischen erfindungsreich und fruchtbar war, und unter den Componisten vielleicht den nemlichen Platz behauptet, der dem Goldoni unter den komischen Dichtern gebührt; des Paisiello, der seit kurzen wieder nach Italien zurückgekommen ist, nachdem er in den Diensten der russischen Kaiserin gestanden hatte, mit einem besondern Feuer und einem bewundernswürdigen Reichthum an musikalischen Gedanken begabt, und durch seinen zierlichen Styl, so wie durch eine neue Gattung von Schönheit hervorsticht; des Piccini, majestätisch und zierlich zugleich, von großem Feuer, lebhaftem Genie, glänzendem und blühendem Styl; des Sacchini, durch seine sanfte, affektvolle und außerordentlich sangbare Schreibart berühmt; des Sarti, würdig unter die größten Componisten seiner Zeit gesetzt zu werden, seines starken und kräftigen Colorits, seiner Urtheilskraft, die in seinen Compositionen hervorragt, und der Wahrheit des Ausdrucks wegen;

des Bertoni, natürlich, geschmackvoll und von der glücklichsten Wahl in seinen Begleitungen; des Caffaro, des Millico, und um viele andere zu verschweigen, des Christoph Gluck, der, ob er gleich ein Deutscher von Geburt ist, vielleicht mehr als irgend ein anderer dazu beygetragen hat, die italiänische theatralische Musik auf einen guten Weg zu bringen, indem er sie von den handgreiflichen Unwahrscheinlichkeiten befreyete, die sie entstellten, das Verhältniß der Worte mit der Modulation mit der größten Genauigkeit studierte, und seinen Compositionen einen tragischen und hohen Charakter gab, wo der Ausdruck, der die Empfindung belebt, mit der Philosophie, die die Einrichtung der Töne ordnet, in gleichem Schritt geht. 74)

Nicht minder läßt ganz Europa unter den vielen Instrumentalcomponisten, die entweder vor kurzem gestorben sind, oder noch leben, den zwey berühmten Erben des kartinischen Geistes gehörige Gerechtigkeit wiederfahren, nemlich dem Pagni, und dem Nardini. Der erste schuf sich seinen besondern Styl, der des schönen und starken Tones wegen, welchen er aus dem Instrumente zog, bewundernswürdig war, während der zweyte, glücklich in der Nachahmung seines Meisters, in der Ausübung und in der pathetischen und sanften Würde seiner *Adagii* vortreflich wurde. Merkwürdig ist

74) Die Gedanken dieses berühmten Componisten über die Umschaffung der italiänisch-dramatischen Musik kann man in der Vorrede zu seiner Alceste von dem gelehrten Calsabigi, und in dem Trattato dell' Opera des oft angeführten Planelli lesen. Anmerk. des Verf.

auch der Stärke, Kraft und Klarheit des Tones, der schicklichen Anwendung der Manieren, des edlen Styls, und verschiedener anderer Vorzüge wegen der vortrefliche Pugnani, Direktor des königlichen Orchesters zu Turin. Als würdige Schüler eines so großen Meisters zeigen sich jetzt Borghi, der die Stärke des seiner Schule eigenen Styls mit einer gewissen Süßigkeit und Sanftheit vortreflich zu mildern weiß, und der unvergleichliche Viotti, dessen flüchtige, lebhafte, reine und geschmackvolle Spielart mit Recht den Beyfall der berühmtesten Theater erhalten hat. Nicht weniger sind bey den Liebhabern der harmonischen Wissenschaften berühmt geworden, Ferrari, seines sanften, lieblichen und angenehmen Styls wegen ein origineller Spieler, Buccarini, ein braver Componist, von erhabenem Geist, von hellem und deutlichen Ausdruck, und von tiefer musikalischer Gelehrsamkeit, Jarnovick von italiänischem Geblüte, obgleich in Paris gebohren und erzogen, der sich in der glänzenden und gefälligen Gattung eben so ausgezeichnet hat, als der berühmte Lolli in der Geschwindigkeit des Bogens, in dem meisterhaften Vortrag der Passagen, und in der Kunst die schwersten Feinheiten der Harmonie auszuführen. Auch die Schule des Somis hat von ihrem alten Werthe nichts verloren, sondern lebt noch in zwey vortreflichen Turinern, nemlich in dem Chiabrano, einem vortreflichen Violinisten, und dem Giardini, einem glücklichen Nachahmer des Styls seines Meisters, welchem er, wie man sagt, einen hellen und reinen Ton noch beygefügt hat. Und

wer weiß es nicht, wie berühmt die Namen des Brioschi, Lancetta aus Neapel, und der Syrmen, einer Schülerin des Nardini sind, die den Spielern der ersten Classe nicht nachzustehen braucht, und die ihrem Geschlechte eigene Feinheit und Annehmlichkeit auf ihre Kunst überzutragen wußte? Es würde leichter seyn

Ad una ad una annoverar le Stelle

als so viele andere jüngere Componisten und Spieler hier anzuführen, die unter der Anführung der erwähnten Meister sich in dieser angenehmen Kunst bildeten. Aber es nützt zu nichts, hierin weiter zu gehen, da es meine Absicht nicht ist, eine Nomenclatur oder ein Verzeichniß zu verfertigen, sondern nur den Augen des Lesers eine vorübergehende Aussicht vorzustellen. Das was man überhaupt sagen kann, besteht darin, daß die Musik in ihren Händen in gewisser Rücksicht verschönert worden ist, in anderer aber wieder verloren hat. Wenn Leichtigkeit, Mannichfaltigkeit, Lieblichkeit, Feuer, Ueberfluß, die feinste Zergliederung der Töne, eine grössere Verfeinerung in allen ihren Theilen, und die Ausrottung einiger alten Vorurtheile, um an ihre Stelle andere zu setzen, hinlänglich sind, den guten Geschmack in einer nachahmenden Kunst zu charakterisiren, so kann sich unser Zeitalter mit Recht das Jahrhundert Augusts für die musikalische Kunst nennen. Wenn aber, wie wir an andern Stellen bewiesen haben, und da wo die Rede vom Gesang seyn wird, aufs neue bewiesen worden, der wahre philosophische Geschmack, und die Vollkommenheit

jeder nachahmenden Kunst in der mehr oder weniger verschönerten Vorstellung der Natur, und im Ausdruck des Gegenstandes besteht, welchen man malen will, ohne ihn zu entstellen, oder ihn mehr zu überladen, als es die Natur der Nachahmung verträgt, wenn dieser Zweck in der Musik nicht anders als durch Simplicität, Wahrheit und Natürlichkeit im Ausdruck vereinigt, erhalten werden kann, und wenn jede Verzierung, jede Schönheit, welche ohne Rücksicht auf diesen Zweck hinzu gesetzt wird, nur eine Unvollkommenheit, ein Fehler mehr ist; so muß man in einem solchen Fall bekennen, und es dreist sagen, daß der größte Theil der vermeynten harmonischen Feinheiten, auf welche sich die neuern Componisten so viel einbilden, anstatt die Verbesserung des Geschmacks zu beweisen, vielmehr seinen offenbaren Verfall beweisen. Eben so kündigt der Luxus, der im politischen Staat anscheinenden Reichthum zeigt, dem weisen Beobachter von ferne die Entkräftung und Armuth des größten Theils der einzelnen Glieder desselben an.

Vierzehentes Kapitel.

Zweyte Ursache: Eitelkeit und Unwissenheit der Sänger. Analyse des neuern Gesangs. Betrachtungen über die Volksurtheile, und über die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks.

Bey einer Nation, die die Vereinigung der Poesie und Musik als einen bloßen Zeitvertreib betrachtet, bey welcher aber demohngeachtet das Ver-

gnügen am Gesang so allgemein und angebohren ist, deren Sprache schon an sich selbst harmonisch und sangbar ist, und welche ein solches Vergnügen um den höchsten Preiß erkauft, muß nothwendig der Sänger die interessanteste Person der öffentlichen Unterhaltung seyn. Daher machten sich diese die Gunst der Zuschauer zu Nutze, entfernten sich allmählig immer weiter von der Subordination, die sie dem Dichter und Componisten schuldig waren, und regulirten nun, nachdem sie aus Untergeordneten zu Herren geworden waren, die Musik und Poesie nach ihren Talenten. Wenn die heutigen Sänger, so wie ehemals, Musici, Dichter und Philosophen zugleich wären, so würde die Gewohnheit, ihnen den Vorzug zu geben, nicht nur gut, sondern nothwendig seyn; weil genau genommen, die Instrumentalmusik nur eine Nachahmung oder eine Unterstützung der Vocalmusik ist. Allein von dem Augenblick an, in welchem sich diese verschwisterten Künste trennen; sobald Musiker, Dichter, Sänger und Philosoph als verschiedene Personen betrachtet werden; sobald jede derselben sich der Subordination entziehen will, welche sowohl der gewöhnlichen Absonderung, als der besondern Unwissenheit der einzelnen Personen wegen nothwendig wurde; sobald jede Hauptperson seyn, und den ersten Platz verlangen will; alsdann muß der Sänger, der fast bloß auf eine mechanische Ausübung eingeschränkt ist, keine andere Pflicht kennen, als dem Dichter zu gehorchen, und die Absicht des Componisten auszuführen. In solche Schranken eingeschlossen, wird

sodann alles ein besseres Ansehen gewinnen, so wie es bey der Entstehung des musikalischen Drama unter der Direktion des Corsi und Rinuccini war. Die Unwissenheit des Dichters, und die Trägheit des Componisten verdarben es in der Folge dadurch, daß sie dem schlechten Geschmack der Sänger seinen Lauf ließen. Im verflossenen Jahrhundert war der Gesang der Arien wenig künstlicher als die Recitative, die die Hauptsache der Oper ausmachten, und von den Componisten mit dem größten Fleiß studirt wurden; obgleich auch der damals herrschende schlechte Geschmack nicht wenig contrapunktistische Auswüchse hinein brachte, die von der Simplicität und von der schönen Natur gleich weit entfernt waren. Nach der Mitte des Jahrhunderts fiengen die Dichter an, in ihren Dramen einen häufigen Gebrauch von den Arien oder lyrischen Strophen zu machen; von dieser neuen Einrichtung entzückt, vernachlässigten nun die ungeschickten Componisten (dieß heißt: der größte Theil derselben) die Recitative so, daß sie sie in der dramatischen Musik nicht einmal für nöthig hielten. Sie fühlten sich hierdurch von der Last befreyt, in jener Art von Composition Wahrheit und die der natürlichen Rede am nächsten verwandte Töne aufsuchen zu müssen, legten sich also hauptsächlich auf Verfertigung der Arien, worin sie ihrem Talent freyern Lauf lassen, und alle Feinheiten der Kunst zeigen konnten, sie mochten nun dem Inhalt der Worte angemessen seyn oder nicht. Dieß ist der Ursprung der Herrschaft, welche die Sänger nach und nach auf den Bühnen erhalten haben; denn da sie sich nach

einem System richteten, welches ihnen Gelegenheit gab, durch Geläufigkeit der Stimme, und durch einen Gesang zu glänzen, wie er bey Arien erforderlich ist, ohne in die engen Gränzen des Recitativs eingeschränkt zu seyn, so zwangen sie den Componisten und Dichter, das Melodrama zu verstümmeln, und es auf fünf oder sechs abgerissene Stücke einzuschränken, worin man nicht theatralisches Interesse, oder Täuschung, sondern bloß eine bewundernswürdige Geläufigkeit und Geschicklichkeit der Kehle zeigen will.

Wenn es meine Absicht wäre, die Stimme gegen Mißbräuche zu erheben, die nicht bloß wissenschaftlich sind, so würde ich die grausame und abscheuliche Gewohnheit vor den Richterstuhl der Menschheit, der Philosophie und der Religion fordern, welche man noch jetzt in Italien als ein Ueberbleibsel der asiatischen Wollust, als Denkmal unserer Laster, zur Schande der Natur und zum Trost der Caraiben und anderer Wilden für den Vorzug, welchen die Europäer über sie zu haben sich rühmen, beybehält. Ich rede hier davon, daß man so vielen weniger schuldigen als unglücklichen Wesen die Mannheit raubt, nicht um mit ihrem Blute die Wahrheit unserer Religion zu versiegeln, die nur Menschlichkeit und Sanftmuth einflößt, und so schändliche Opfer verabscheuen würde, nicht um das Vaterland oder den Landesherrn von einem bevorstehenden Unglück zu befreyen, nicht um eine erhabene, große Handlung zu verrichten, die uns durch die Wichtigkeit des Zwecks über die Grausamkeit

der Mittel trösten könnte, sondern um dem Ohr mit dem eiteln und unnützen Vergnügen des Gesangs zu schmeicheln, um ein eigensinniges, müßiges und verdorbenes Publikum in seinem Ueberdruß zu befriedigen, um einen vorübergehenden und nichtswürdigen Beyfall in eben den Theatern ertönen zu lassen, die ehedem mit der Absicht errichtet wurden, den Gemüthern des Volks die wichtigsten moralischen Grundsätze einzuprägen, nun aber die Zufluchtsorte der Nationalvorurtheile, und Schulen der Sittenlosigkeit geworden sind. Ich würde die Großen der Erde ermahnen, Ehre und Reichthümer nicht an solche Personen zu verschwenden, weil sie dadurch einen so schändlichen Mißbrauch begünstigen; ich würde sie bitten, ihre Schätze und ihren Schutz auf eine andere Art anzuwenden, die für die Vernunft weniger entehrend, und für das menschliche Geschlecht weniger schädlich ist. Ich würde die Philosophen schamroth machen, daß sie ihre Untersuchungen auf unnütze Gegenstände, oder auf Zerstörung jener Wahrheiten verwenden, deren kräftigste Stützen sie seyn sollten, daß sie sodann über ein so schreckliches Verbrechen, welches sich einzig und allein noch erhält, weil es durch die Zeit authorisirt, und vom Despotismus des Vergnügens beschützt wird, nur flüchtig hinwegeilen. Ich würde den Eifer der Geistlichen wieder anzufachen suchen, damit ein so beleidigendes Vorurtheil keine Zuflucht mehr im Hause des Herrn finde, und würde ihnen das Beyspiel des Pabst Clemens XIV. vor Augen legen, welcher, (wenn ich mich nicht sehr irre)

mit den Blitzen des Vaticans aufs neue gegen die gläubigen Beförderer der Entmannung losbrach. Ich würde mich an dasjenige Geschlecht wenden, von welchem man nicht glauben darf, daß es eine solche Sache beschützen werde, unter welchem aber doch diese unbegreifliche Verderbniß mehr als eine geistvolle Fürsprecherin gefunden hat; ich würde dieß Geschlecht bitten, durch seinen Einfluß, welchen ihm die Natur, ich weiß nicht ob zu unserm Glück oder zu unserm Unglück auf uns gegeben hat, zur Ausrottung einer Gewohnheit beyzutragen, die, wenn sie allgemeiner werden sollte, die Herrschaft ihrer Reize, und selbst ihre ganze uns so schätzbare Existenz auf der Welt, völlig unnütz machen würde. [75])

75) Obgleich der erste Ursprung dieser Verstümmelung der Männer ungewiß ist, so ist er nichts destoweniger sehr alt, eben so wie mancher andere Mißbrauch, der das menschliche Geschlecht entehrt und erniedrigt. Im 5 Buch Mos. Kap. 23. V. 1. liest man folgendes Gesetz: Es soll kein Zerstossener noch Verschnittener in die Gemeine des Herrn kommen. Man sieht aus diesen Worten, daß es schon vor den Zeiten des Moses Eunuchen muß gegeben haben. Manetho versichert, der Vater des berühmten Sesostris, Königs in Aegypten, sey von seinen eigenen Verschnittenen ermordet worden. Ammianus Marcellinus (Lib. 14. cap. 6.) schreibt diese Erfindung der Semiramis zu, die sie vielleicht machte, um sich ihren Ausschweifungen, deren man sie sehr beschuldigt, desto freyer und ohne Gefahr zu überlassen. Die Worte des Geschichtschreibers bey dieser Gelegenheit sind merkwürdig. Zuletzt kam eine große Anzahl (sagt er, indem er von einer Begleitung redet) Verschnittener, mit Kindergesichtern, ob sie gleich schon alt waren, von gelber Farbe, von ungleicher und häßlicher Physiognomie; so daß jedermann, der diesen verstümmelten Leuten begeg-

Allein, weil für die verborgene und einsame Philosophie, die an sich selbst zu schwach ist, um

pete, das Andenken der alten Königin Semiramis verfluchte, weil sie die erste gewesen ist, welche Knaben auf diese Art verschneiden ließ, gleichsam als hätte sie die Natur mit Gewalt von ihren Wegen abbringen wollen, auf welchen sie die Quellen der Fruchtbarkeit bereitet, die zur Fortpflanzung des Geschlechts dienen sollen. (Postrema multitudo ipadonum a senibus in pueris desinent, oblurida distortaque liniamentorum compage deformes: ut quaqua incesserit quisquam cernens mutilorum hominum agmina, detestetur memoriam Semiramidis Reginae illius veteris, quae teneros mares castravit omnium prima, velut vim iniectans naturae, eandemque ab instituto corsu retorquens, quae inter ipsa oriundi crepundia per primigenios seminis fontes tacitas quodammodo lege vias propagandae posteritatis ostendit.) Die Reisenden und Geschichtschreiber von Asien versichern, daß diese Gewohnheit daselbst seit undenklichen Zeiten eingeführt, und von der Eifersucht der Morgenländer erfunden sey, um sich durch dieses Mittel der Treue ihrer Frauenzimmer zu versichern, die in diesen Ländern durch den Einfluß des Clima und durch die Macht der Sinne sehr schwer zu hüten sind. Was auch die Veranlassung dazu gewesen seyn mag, so ist es doch gewiß, daß die Gewohnheit der alten und neuern Asiaten nicht so schädlich ist, als die unsrige, weil sie sie wenigstens mit einem Vorwand zu bemänteln wußten, der dem Anscheine nach entschuldigend ist. Der Wunsch eine Schwägerschaft zu vermeiden, die vielleicht eine ganze Reihe physischer Uebel mit sich führen könnte, die Furcht den guten Ruf zu verlieren, der für die Frauenzimmer das erste Element des moralischen Lebens ist, und das Vermögen, sich der Treue einer Geliebten oder Gattin zu versichern, (eine Sicherheit, mit welcher unsere schwache Natur eine so angenehme Idee und Empfindung verbindet, weil sich zu dem Genuß der Sinne noch der angenehme Gedanke gesellt, ausschließend vorgezogen zu seyn: beydes Umstände, welche unserer Eigenliebe sehr schmeicheln, weil sie uns unsere Ueberlegenheit über andere zeigen) sind zwar ihrer Anwendung nach lauter unrichtige Veranlassungen,

der Tyranney der Meynungen widerstehen zu können, nichts zu thun übrig bleibt, als über solche Grausamkeiten zu weinen, sie zu verabscheuen und den Blick von ihnen abzuwenden, so schränke ich mich hier auf mein einziges Vorhaben ein, die Mißbräuche anzuzeigen, welche dadurch in der Oper eingeführt worden sind. Der erste und nicht geringste, entsteht unmittelbar aus der Gestalt und physischen Beschaffenheit der Castraten selbst, wodurch sie zwar fähig sind, weibliche Charaktere, oder höchstens solche, wie der Charakter des Attis in der Höle der Galatea, und des Cyparissus in dem Cabinet der Cybele ist, auf keine Weise aber männliche Personen mit Schicklichkeit vorzustellen. Was für ein Verhältniß findet das Auge des Zuschauers zwischen der majestätischen und kriegerischen Miene des Themistocles, und den glatten Gesichtern dieser Geschöpfe, die weder Mann noch Weib sind? Zwischen der angenehmen und lebhaften Standhaftigkeit des

aber ihrem Ursprunge nach annehmlich. Aber wir? Wir, die wir mit Vernunft, Menschlichkeit, Cultur, Moral, Sanftheit der Sitten, und andern schönen Eigenschaften pralen, die jetzt der Inhalt des pomphaften philosophischen Gewäsches unsers Jahrhunderts sind — — — — warum thun wir das nemliche? Um eine Stimme zu hören, die um eine Octave höher klingt, als andere Stimmen. Welch ein wichtiger Gegenstand, um unsers Gleichen zu verstümmeln! Welch eine politische und gesetzliche Ursache, um welcher willen die Regierungen es erlauben müssen! Man sagt, daß die Wilden am Flusse St. Lorenzo, bloß um eine Frucht herunter zu nehmen, den Baum mit der Wurzel herausreissen. Gebildete Italiäner! Seyd ihr nicht würdig, an den Fluß St. Lorenzo verpflanzt zu werden! Anm. des Verf.

Achill, und ihrer matten Stellung? Unter dem entscheidenden und himmlischen Blick des Mars oder des Apollo und ihrem weibischen und matten Augenverdrehen? Wie können solche Götter vorstellen, die sogar noch unter den Menschen sind? Wie ist es möglich, daß ihre weichen und dünnen Stimmen andere Empfindungen einflößen können, als Weichlichkeit und Schwachheit? Wie hätte die Musik ihren alten Einfluß auf die Gemüther nicht verlieren sollen?

Zur Unschicklichkeit der Gestalt gesellt sich als eine Folge ihr Mangel an Ausdruck in den Bewegungen, den sie fast mit allen andern Sängern gemein haben. Bloß mit Gurgeleyen beschäftigt, glauben sie, die Aktion und die Stellung des Körpers bedeute nichts, und man sollte fast sagen, sie wollen es bloß mit den Ohren der Zuschauer zu thun haben, ohne sich um ihre Augen im mindsten zu bekümmern. Daher sieht man oft ihre Lippen sich bewegen, man hört die süße Harmonie ihrer Stimmen, wie man im alten Memphis die Statue des Memnon bey den ersten hervorbrechenden Sonnenstralen ertönen hörte, ohne daß irgend eine äußere Bewegung der Harmonie entspricht. Und wenn sie sich bisweilen in Bewegung setzen, so geschieht es bloß, um sich selbst zu widersprechen, und durch die Gestus die Rührung zu zerstören, welche durch den Gesang hätte erweckt werden können, weil er Worte, welche Wuth ausdrücken, mit sanften Zeichen begleitet, und der über die Abreise der Alceste bekümmerten Cleonice eben die Stellung giebt, als

man ihr geben würde, wenn sie sich mit den Großen der Nation über die Wahl eines Gemahls zu berathschlagen hätte. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn man einen verzweiflungsvollen Timanth, oder einen wütenden Farnaces mitten in der Verzweiflung oder im Zorn, wo die Seele Arme, Augen, Gesicht und fast alle Glieder in Convulsion bringt, und fast aus ihrem Leibe herausspringen möchte, unbeweglich, mit offenem Munde, mit gebogenem Arm, und mit der Hand auf der Brust mehrere Minuten hindurch stille stehen sieht, gleichsam als sollten die Kinder der Niobe vorgestellt werden, welche sich in der Gallerie zu Florenz finden? Was sollen die vielen Verdrehungen des Halses, das Zucken der Achseln, die beständige Unruhe des Oberleibes bedeuten, wodurch sie denen ähnlich werden, welche Gift bekommen haben, oder von der Tarantul gestochen sind, zu einer Zeit, in welcher man einem Fürsten Gründe seines Verfahrens vorträgt, oder in welcher Regulus feyerlich mit dem römischen Senat spricht? Und welcher Mensch von gesundem Verstande wird nicht darüber murren, wenn er zum Beyspiel den Rhadamist, welcher vom Tiridates an einem Arme verwundet worden ist, noch immer fortfahren sieht, die ganze Handlung hindurch Bewegungen mit dem verwundeten Arm zu machen, als wenn er ganz unbeschädigt wäre? Wenn er den Arbaces, der sich eben anschickt, das Gift zu trinken, und mit dem Becher in der Hand eine Arie singt, den Becher hin und her werfen sieht, als wenn er schon leer wäre? Wenn er die Argene,

indem ihr der verzweifelte Entschluß des Licidas erzehlt wird, die ganze Erzählung hindurch gleichgültig in ihrer ersten Stellung bleiben, nach Endigung derselben aber anfangen sieht, recht als wenn sie sichs so vorgenommen hätte, in Rasereyen auszubrechen? Wenn er bemerkt, daß Beroe, wenn sie mit Sammete redet, und ihm sagt

Idol mio per pietà rendimi al tempio.

anstatt dieses *Idol mio* gegen den Geliebten zu singen, sich gegen die nächste Loge wenden, wo ihr alberner Beschützer das süße Compliment mit einem wohlgefälligen Lächeln, und mit einer Dummheit aufnimmt, die eines solchen Mäcenaten würdig ist? Ich sage nichts davon, daß sie die Energie der Situationen und Empfindungen vermindern, weil sie in so vielen Umständen entweder gar keine oder doch wirkungslose Gestus machen, deren Wahrheit fast ganz allein von ihnen abhängt.

Als wenn ihnen die Gestus zum Erbtheil vermacht wären, welches vom Meister auf den Schüler übertragen werden könnte, brauchen sie bey allen und jeden Gelegenheiten einerley Bewegung der Arme, des Halses und der Hände, von welcher sie nie abweichen. Wenn die Veränderung der Musik ankündigt, daß ein obligates Recitativ oder eine Arie anfangen soll, so kehrt Eponina alsobald dem Kaiser Vespasian den Rücken zu, bleibt auf der Bühne, ohne auf die ihm gebührende Achtung Rücksicht zu nehmen, und geht langsam auf dem Theater hin und her, gleichsam als wenn sie um einer ganz andern Ursache willen dahin gekommen

wäre, als um Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Empfindungen zu zeigen. Sie singt sodann ihre Worte mit der oben erklärten Mimik, mit welcher die Sänger mit der Empfindsamkeit der Zuhörer nur ihren Spaß haben zu wollen scheinen; so unwahrscheinlich, unbelebt und lächerlich ist sie. Und was machte unterdessen Vespasian, der ihr zuhörte? Seine käiserliche Majestät vertreibt sich die Zeit gar artig, affektirt eine Zerstreuungsvolle Miene, betrachtet die mannichfaltigen Zierrathen und die vielfarbigen hohen Federn, welche sich in den Logen bewegen, nach der Reihe, grüßt im Parterre seine Bekannten und Freunde, lächelt mit dem Soufleur oder mit dem Orchester, besieht seinen Ring, klingelt mit der Uhrkette und macht andere vortrefliche Dinge von dieser Art mehr. Und alles dieß, während die arme Eponina sich aus dem Athem singt, um ihn zum Mitleiden zu bewegen. Was für einen Begriff machen sie sich also von dem Orte, wo sie sich befinden, und von den Personen, die sie vorstellen? Sollte man nicht glauben, daß sie gerne auf dem Theater das scheinen wollten, was sie wirklich sind, daß sie sich ein Gewissen daraus machen, das Publikum zu hintergehen, und (wie bey der nemlichen Materie der oft angeführte Benedetto Marcello sagte) daß sie fürchten, die Zuhörer möchten den Signor Alipio Forcone und die Signora Cecilia Pelatutti mit dem Fürsten Zoroaster und mit der Königin Culicutidonia verwechseln?

Die Ursache der erwähnten Fehler liegt zum Theil in der Natur des Gesangs selbst; denn je-

mehr Aufmerksamkeit auf Triller und Passagen verwendet werden muß, desto weniger kann auf die dazu schicklichen Gestus verwendet werden. Grossentheils liegt sie aber auch in der Unerfahrenheit der Sänger, in dem wenigen Fleiß, welchen sie auf diese Dinge verwenden, und in den unrichtigen Begriffen, die sie sich von ihrer Beschäftigung machen, indem sie nicht wissen, oder nicht wissen wollen, daß die Seele der Empfindungen in der Art sie auszudrücken besteht, und daß uns die schönste Poesie von der Welt nicht zu rühren vermag, wenn sie nicht mit einer schicklichen Aktion begleitet wird. Dieß war wenigstens die Meynung des großen Metastasio, der sich in einem Brief an den Herrn Mattei aus Neapel lebhaft über solche Mißbräuche beklagt. Wie auch (sagt er) mein armes Drama beschaffen seyn mag, so wird es doch sicher unter den Händen der jetzigen Sänger nichts an Werth gewinnen, die durch ihre eigene Schuld so zurück gekommen sind, daß sie nur als Einschiebsel zwischen den Balletten dienen müssen. Die Tänzer haben die Kunst, menschliche Leidenschaften und Handlungen vorzustellen, an sich gerissen, und die Aufmerksamkeit des Publikums mit Recht erworben, welches jene mit Recht verloren haben; weil sie zufrieden waren, die Ohren mit einer meistens langweiligen Gurgelsonate in ihren Arien gekützelt zu haben, so überließen sie die Mühe, das Herz der Zuschauer an sich zu ziehen, den Tänzern.

Und wenn sie nur noch wenigstens die Anfangsgründe ihrer Kunst gelernt hätten, und zu singen wüßten, wie sichs gebührt. Allein zu unserm Unglück sind sie hierin eben so unwissend oder eben so voll von Vorurtheilen, wie in allen andern Dingen. Um diese Behauptung in ihr volles Licht zu setzen, die, von einem Ausländer mitten in Italien vorgebracht, vielleicht zu gewagt scheinen könnte, erlaube man mir, mich in eine nähere Untersuchung des nachahmenden Gesangs im Melodrama einzulassen, die, wie ich glaube, selbst für die Herren Virtuosen nicht unnütz seyn wird, wenn ihnen ihre Unwissenheit, ihre Eitelkeit und ihre Vorurtheile noch so viel Bescheidenheit und Aufrichtigkeit übrig gelassen haben, als erforderlich ist, um die Bemerkungen eines Liebhabers des Schönen eines Blicks zu würdigen, welcher aber die zwey Hauptfehler hat, kein Mitglied irgend einer musikalischen Akademie zu seyn, und unerschrocken alles zu sagen, was er glaubt.

In unserm gegenwärtigen dramatischen Systeme wird der Ausdruck hauptsächlich durch drey Dinge bewirkt, nemlich durch den pathetischen Accent der Sprache, durch die Harmonie und durch die Melodie. Alle drey wieder in verschiedene andere Zweige abgetheilt, bilden jenes Aggregat, aus welchem sodann, wenn es gut verbunden, und mit dem Zauber der Perspektive vereinigt ist, die Täuschung und das Interesse des Schauspiels entsteht. Da der pathetische Accent der Sprache nichts anderes ist, als die natürliche Sprache der Leiden-

schaften nach ihren verschiedenen Charakteren, so ist er auch zugleich das, was der musikalischen Nachahmung hauptsächlich im Gesange zum Grunde dient. Die Melodie ist die Nachahmung selbst dieser Leidenschaften, vermittelst einer auf einander folgenden Reihe angenehmer Töne. Die Harmonie ist gleichsam die Verknüpfung beyder, so wie auch das, was den Accent nach gewissen bestimmten Intervallen modificirt, und den Tönen der Melodie die nöthige Genauigkeit und Richtigkeit giebt. Die drey erwähnten Dinge sind so genau mit einander verbunden, und dem Melodrama so wesentlich, daß wo ein einziges fehlt, es nicht möglich ist, durch die andern einige Wirkung hervorzubringen. Der Accent der Sprache für sich allein würde keine andere Kraft haben, als die gewöhnliche Rede. Die Melodie für sich allein würde eine wunderliche Zeichnung ohne Absicht und ohne Regel seyn. Die Harmonie würde nichts als eine gleichzeitige Verbindung der Töne seyn, und dem Geist weder ein Bild noch eine Idee vorstellen. Wenn es aber gleich nothwendig ist, daß sie im Melodrama alle gebraucht werden, so ist es doch deswegen nicht nöthig, sie überall in gleicher Stärke und auf einerley Weise wirken zu lassen. In einer an sich selbst harmonischen Sprache, wie die griechische, wo sich die Musik nach der Poesie richten mußte, wo die Prosodie die Seele des Zeitmaaßes war, wo der musikalische Accent an sich selbst schon bloß den Zusatz des Rhythmus bedurfte, um zu einem vollkommenen Recitativ zu werden, konnte die Poesie

wirklich mit einem gleichen und ununterbrochenen Gesange begleitet werden, und wurde es auch mit einem solchen, der ihrem Wesen vortreflich angemessen war. Dichten und Singen war bey den Griechen völlig einerley. Aber in unsern neuern Sprachen, die aus Ursachen, die anderwärts beygebracht werden sollen, auf ganz verschiedenen Grundsätzen beruhen, kann diese Vereinigung der Poesie und Musik nicht so gut erhalten werden, weil sich die Musik so viele Reichthümer erworben hat, welche von ihr unzertrennlich sind, sie folglich keine Poesie begleiten kann, ohne ihren sämmtlichen Schmuck mit sich zu führen, und damit ihre Gesellschafterin zu unterdrücken. Sie weiß, so wie die Liebe, nur allein zu regieren. Auf der andern Seite ist die Wirkung der Musik so lebhaft und kräftig, das der Mensch die Feinheiten einer Melodie, so wie sie auf unsern Theatern gebräuchlich ist, kaum würde aushalten können, wenn sie ohne Unterbrechung und ohne Erholung durch die drey Akte eines Dramä hindurch dauern sollte Aus diesen beyden Ursachen zusammen genommen, wird es doppelt nothwendig, im Melodrama bald die Poesie bald die Musik wechselsweise hervorragen zu lassen, und die Melodie bey Fällen, wo sie nothwendig mit den Worten verbunden werden muß, mit einer gewissen Vorsicht anzuwenden, damit diese ihre Wirkung nicht gänzlich verlieren. Hieraus entspringt die natürliche Eintheilung der musikalischen Poesie in einfaches Recitativ, obligates Recitativ, und Arie; eine in unserm System der Harmonie und Sprache

allzu nothwendige Eintheilung, die aber aus entgegengesetzten Ursachen bey den alten Griechen weder die nemliche war, noch seyn konnte. Die ganze Theorie des Ausdrucks im heutigen Melodrama schränkt sich also auf die Auflösung des folgenden Problems ein: Zu bestimmen, bis zu welchem Punkt der natürliche Accent der Sprache musikalisch werden könne; und bis zu welchem Punkt die Musik dem natürlichen Accent sich nähern müsse.

Eine Menge von glänzenden und unwidersprechlichen Schlußfolgen könnten aus diesem Problem hergeleitet werden, allein ich muß mich bloß auf solche Dinge einschränken, welche geradezu zum Hauptzweck gehören. Hauptsächlich wird es auf die Anwendung der erwähnten Grundsätze auf die verschiedenen Theile des Melodrama ankommen. Es giebt Fälle, wo die bloße Poesie mit sehr wenig musikalischer Begleitung hervorsticht, andere, wo die Poesie etwas von dem Wesen des Gesangs annimmt, und die Instrumente hinzukommen: endlich noch andere, wo sich die Poesie ganz in Gesang verwandelt, alle Schönheiten der Instrumentalmusik annimmt, und in dieser Vereinigung mit der Musik zur prächtigern Darstellung einer Empfindung beyträgt.

Wenn man von dem unwidersprechlichen Grundsatz ausgeht, daß nemlich in der dramatischen Musik alles Nachahmung seyn soll, und daß sie von der menschlichen Rede nichts nachahmen kann, als den Accent der Leidenschaften, oder das,

was dem Geist eine schleunige Folge von Bildern vorstellt; so ergiebt sichs deutlich, daß die Musik im einfachen Recitativ wenig oder nichts nachahmen kann, weil sie hier sowohl des ruhigen Tons der Stimme, womit sie sich ausdrückt, als auch der Materien wegen, die darin enthalten sind, von der gewöhnlichen Rede nur wenig verschieden ist, und selten durch Ausdruck hoher Leidenschaften hervorsticht. Hier muß also die Poesie thun, was die Musik nicht kann, und hier ist der schickliche Platz für den Schauspieler, sein Talent in der Recitation zu zeigen, den Sinn der Worte durch eine deutliche und reine Aussprache fühlbar zu machen, der Prosodie der Sprache, ohne sie zu verwirren, ihr Recht zu thun, das Ohr den poetischen Rhythmus auf eine natürliche und ungezwungene Art fühlen zu lassen, bey den in der Rede enthaltenen Inflexionen zu verweilen, die Einschnitte, Uebergänge, Aufhaltungen und die Perioden mit den zufälligen Veränderungen des Tons zu bemerken, kurz sich an die Regeln zu halten, welche die Kunst der Deklamation vorschreibt. Die Musik darf sich nicht weiter hinein mischen, als nöthig ist, um fühlbar zu machen, daß die Handlung eine musikalische Handlung ist, und der bloß recitirten entgegen steht. Man verlangt von ihr weiter nichts, als daß sie den Schauspieler dann und wann mit dem Baß begleite; um seine Stimme damit zu unterstützen, so wie man auch vom Schauspieler weiter nichts fordert, als daß er den Accent nach harmonischen Intervallen messe, und die Regel befolge,

mit seiner Stimme den Umfang einer Octave nicht zu überschreiten. Alles übrige schweigt, und bloß die Poesie soll reden.

Wenn aber die Empfindung steigt und wärmer wird, wenn die durch Intervallen unterbrochene Stimme die Unordnung der Leidenschaften, und die Unentschlossenheit eines von tausend widersprechenden Empfindungen beunruhigten Geistes zeigt, dann nimmt auch der pathetische Accent der Sprache im obligaten Recitativ einen neuen Charakter an, der von der Musik nachgeahmt werden kann, folglich auch ihre Dazwischenkunft nicht nur rechtfertigt, sondern sogar nothwendig macht. Aber ein Zustand, wo sich die Leidenschaft durch Zurückhaltung zeigt, und wo das wechselseitige Stillschweigen zwischen den Worten die beßte mögliche Anzeige von der Ungewißheit des Geistes ist, kann nicht mit einer beständigen und nie unterbrochenen Modulation vorgestellt werden; daher die vom gesunden Verstand und von der Erfahrung vorgeschriebene Regel, die Poesie und die Instrumente gleichsam als zwey Personen wechselsweise nacheinander reden zu lassen. Und hier ist es, wo die mimische Kunst des Schauspielers, und die gründlichen Beobachtungen desselben über die Charaktere, Leidenschaften und Menschen mehr als an irgend einem andern Orte hervorleuchten müssen. Er muß das durch seine Gestus vollkommen deutlich zu machen suchen, was die Stimme nicht hinlänglich auszudrücken vermag, weil sie gleichsam unter der Menge von Ideen erstickt wird. Er muß der nachahmenden Sprache der Instrumen-

te mehr Licht und Hervorstechendes bald durch lange Pausen, die ihnen Zeit lassen sich auszudrücken, bald durch jene inarticulirte Zeichen geben, die die Sprache der Seele sind, und die Größe eines Schauspielers zeigen, der nicht allein weiß, was er sagt, sondern auch was er nicht sagen muß. Er muß die Folge der harmonischen Intervallen in den Tönen der Stimme fühlbar machen, und zwar so, daß sie nicht an das Sangbare angränzt, welches der Arie eigen ist, oder wenn sie zu wenig merklich gemacht wird, sich kaum von der gewöhnlichen Rede unterscheidet. Er muß noch ausserdem durch die Aktion, durch die Veränderung der Gesichtszüge, und durch die Stellung des Cörpers jene kräftigen und erhabenen Züge ausdrücken, die durch ein beredtes Stillschweigen und durch einen unterbrochenen Accent weit deutlicher gemacht werden können, als durch die prächtigste Rede. Aus der Unerfahrenheit der Sänger in dieser Gattung ist der Vorwurf entstanden, welchen verschiedene Schriftsteller dem neuern Gesang machen, daß er nemlich bey keiner Gelegenheit mit dem erhabenen Styl, mit den unerwarteten und kraftvollen Situationen übereinkomme, um welcher willen wir die Gedichte der Alten und die Trauerspiele, welche bloß recitirt werden, so sehr bewundern. Zu mehrerer Deutlichkeit wollen wir einige Beyspiele davon geben.

Im sechsten Buch der Aeneide findet Aeneas die unglückliche Dido, in den elisäischen Gefilden. Bey ihrem Anblick erwacht in dem Herzen des trojanischen Fürsten Zärtlichkeit und Reue. Er naht sich, weint,

redet zu ihr mit der Beredsamkeit eines Herzens, welches sein ganzes Verfehen erkennt, und welches gerne zwischen Pflicht und Liebe einen Vergleich machen möchte. Dido hört ihn an, ohne ihn eines Blicks zu würdigen, bringt nicht ein einziges Wort hervor, und kehrt ihm den Rücken zu.

In der Medea von Corneille, entdeckt die auf den Jason und auf den ganzen Hof des Creon zornige Prinzessin ihrer Vertrauten Nerina ihren heissen Wunsch nach Rache, und die klug ausgesonnenen Mittel dazu. Nerina, welche nicht weiß, wieviel starke Leidenschaften vermögen, zeigt ihr Bedenklichkeiten, stellt ihr ihr schreckliches Schicksal, den Haß ihrer Unterthanen, die Macht des Jason, und ihre eigene Schwäche vor Augen:

Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?

Und Medea antwortet:

Moi.

In den Horaziern des nemlichen Dichters kommt eine Frau aus dem Felde, wo sie einem Streit zugesehen hatte, ohne das Ende desselben abzuwarten, um dem Vater zu hinterbringen, daß seine beyden Söhne von den Curiatiern umgebracht worden, und daß der Dritte, da er nicht widerstehen konnte, die Flucht ergriffen habe. Der Alte fühlt große Betrübniß über die Feigherzigkeit des Sohnes. Die Schwester fragt ihn hierauf:

Que vouliez vous qu'il fit contre trois?

Und der Alte antwortet;

Qu'il mourut.

Im Othello von Shakespear wird dieser großmüthige, aber heftige und eifersüchtige Feldherr vom Jago hintergangen, seine Gemahlin Desdemona für ungetreu zu halten, und er ermordet sie im Ehebette. Einen Augenblick nachher entdeckt er ihre Unschuld, und die Verläumdungen des treulosen Freundes. Anstatt in Rasereyen auszubrechen, wird Othello fast wie versteinert, und fällt aufs Bette ohne einen einzigen Laut von sich zu geben.

Im Macbeth des nemlichen Dichters sagt einer seiner Vertrauten zu ihm, sein Feind habe seine Gattin und seine Söhne jämmerlich umgebracht; er wird von dieser Nachricht wie vom Blitz getroffen, wird vom Freunde zur Rache ermahnt, antwortet aber kurz: Er hat keine Söhne.

Nun sagt man, daß weder das schreckliche Stillschweigen der Dido und des Othello, noch die erhabenen Antworten des Macbeth, der Medea und des Horaziers, noch tausend andere Beyspiele dieser Art in unserer Musik ausgedrückt werden können, die doch sonst in einer Arie nur allzu geschwätzig ist. Indessen obgleich dieser Einwurf weit mehr die Art des Gesangs und der Musik angeht, die man in unsern Zeiten auf den Theatern hört, als den Gesang und die Musik überhaupt, ob gleich dieß alles bloß von den Arien zu verstehen ist, nicht aber von den Recitativen, worin allerdings auch die kraftvollesten Gedanken und die feinsten Wendungen ausgedrückt werden können, wie man es bisweilen beym Metastasio findet; so ist es doch demohngeachtet gewiß, daß diese Beschuldigung weniger billig

seyn würde, wenn der Sänger Ueberlegung und Kenntniß genug hätte, um durch schickliche Aktion die hinreissende und bestimmte Sprache der Leidenschaften zu ersetzen. Aber von dieser Ueberlegung und Kenntniß, woraus der dramatischen Kunst so viele Vortheile erwachsen würden, haben die neuern Arioyen kaum einen Begriff.

Wenn die Leidenschaft, nachdem sie lange in Ungewißheit geschwebt hat, sich endlich auf eine gewisse Seite schlägt, oder sich in eine oder mehrere bestimmte Empfindungen auflößt, dann verschafft der durch Lebhaftigkeit verstärkte Accent der Sprache jene Situation oder jenes Gemälde, welches zur Arie bequem ist. Hier nimmt die durch Ausdruck belebte, durch Vortrag verschönerte, und mit allem, was die Harmonie reizendes und kräftiges hat, geschmückte Poesie alle Charaktere des Gesangs an. Hier ist die Stimme ausgedehnter, ihre Inflexionen sind bestimmter, ihre Verweilungen auf den Vokalen länger, und die harmonische Folge der Intervallen wird fühlbarer und häufiger. Hier sucht die Melodie die leidenschaftlichsten, folglich auch die wahresten Töne, sammelt sie in ein hervorstechendes Thema, stellt sie nach einer Ordnung zusammen, die dem Ohr am angenehmsten ist, und führt sie bald durch starke und kühne, bald durch einschmeichelnde und sanfte, bald durch glänzende und angenehme, bald durch tragische und erhabene Modulationen durch. Hier muß der Schauspieler nicht mehr recitiren, sondern die Worte mit angemessener Stärke der Stimme, mit richtig getragenem Tone

moduliren, der Sprache und Poesie ihrer Rechte gewissenhaft erhalten, von der Kunst nur genau so viel gebrauchen, als erforderlich ist, um die Natur in ihrem wahrsten und angenehmsten Gesichtspunkt vorzustellen, mit einem Worte, es müssen in seinem Gesange Wahrheit, Genauigkeit und Simplicität hervorleuchten. Unter Wahrheit des Gesangs versteht man die Ausführung eines jeden Thema in seiner angemessensten Bewegung, und die Deutlichkeit der verschiedenen in einem Gesang enthaltenen Charaktere, so wie sie dem Vaterland, dem Alter, den Umständen, und dem Grad von Leidenschaft einer vorgestellten Person zukommen. Unter Genauigkeit verstehe ich die Richtigkeit in der Intonation, im Zeitmaaß, und die Deutlichkeit in der Articulation der Sylben. Unter Simplicität soll nichts anderes verstanden werden, als die Schicklichkeit und Auswahl der Verzierungen. Und weil von den Musikern über den Gebrauch dieser Verzierungen zwar viel geredet, aber nichts entschieden worden ist, indem sie einige als Kindereyen gänzlich aus dem Gesange verbannen wollen, andere hingegen sie für so nothwendig halten, daß sie glauben, eine jede Melodie werde ohne sie plump und unausstehlich; so scheint es mir schicklich, über diese Materie einige kurze, philosophischere und genauere Betrachtungen anzustellen, und es wie die Chymiker zu machen, welche die Substanz von tausend auf den Feldern zerstreueten Blumen nur in sehr wenig wohlriechende Quintessenz auflösen.

Der Zweck der nachahmenden Künste besteht nicht darin, die Natur genau so wie sie ist, sondern verschönert vorzustellen. So wie alle erschaffenen Dinge ihre Gränzen haben, eben weil sie erschaffen sind, und so wie die Gränzen eine Unvollkommenheit an derjenigen Sache voraussetzen lassen, an welcher sie sich finden, so ist es auch nicht möglich, in der ganzen Welt einen so vollkommenen Gegenstand zu finden, daß er dem hohen Ziel, welches sich die Künste vorsetzen, zum Muster dienen könnte. Was thut also der Künstler? Von dem innern Gefühl desjenigen Schönen geleitet, welches vielleicht in der Natur bis zu einem gewissen Grad befindlich, meistens aber eine Zusammensetzung, eine künstliche Arbeit unserer Ideen ist, modificirt er die Materie, welche ihm zum Instrument dienen soll, nimmt von ihr alle Theile hinweg, die seiner Absicht nicht entsprechen würden, vereinigt und verbindet die andern in eine Form, die in uns die Begriffe von Einheit, Mannichfaltigkeit, Schicklichkeit und Ordnung am bequemsten erregen kann. So war der Amor des Praxiteles, der Jupiter des Phidias, die Venus des Tizian, der Charakter des August im Cinna, der Geist des Regulus beym Metastasio, nichts anderes als ein Aggregat von Eigenschaften, die in uns eine bestimmte Gattung von Gefühlen hervorbringen konnten, von Eigenschaften, die anfänglich in der moralischen oder physischen Welt zerstreut waren, nachher aber von den Künstlern unter einen bestimmten Begriff zu jenem Ganzen versammelt wurden, welchem man den Namen des Schö-

nen gegeben hat. Hierin liegt die Nothwendigkeit, die anfänglich selbst durch Nachahmung entdeckte Natur zu verschönern.

Die Musik ist von den andern vorstellenden Künsten gar nicht verschieden. So wie die Statuen des Herkules und Antinous nur eine Sammlung von Zügen sind, welche das Verhältniß und das Leben ausdrücken, welches der Bildhauer bey vielen einzelnen Menschen beobachtet hat; so wie die Beschreibung des Sturms beym Virgil nichts anderes ist, als die Vereinigung vieler natürlichen Phänomene, die man bey Gegenständen aufeinander folgen sieht, und die hernach vom Dichter in ein einziges Gemälde zusammengetragen werden, eben so ist ein schönes Recitativ oder eine schöne Arie nichts anderes, als die Sammlung einer Menge von Inflexionen und Accenten, die man bey gefühlvollen Menschen in irgend einem leidenschaftlichen Zustand bemerkt hat, und die hernach von dem Componisten nach den Gesetzen der Modulation zusammen gesetzt sind. Das Resultat der musikalischen Nachahmung, ob sichs gleich in der Natur nicht genau so findet, hat demohngeachtet seinen Grund in sich selbst; man findet zwar keinen klingenden Gegenstand, der dem Ohr die Reihe von Tönen vorstellt, welche in einer Arie, zum Beyspiel: im *se mai senti spirarti sul volto* von Gluck, enthalten sind; dennoch finden sie sich einzeln genommen alle in den Stimmen solcher Personen, welche die Leidenschaft der Liebe fühlen. Meiner Meynung nach hat also der neue Schriftsteller sehr unrichtig geur-

theilt, welcher die musikalische Nachahmung unter die Chimären setzt (76); eine Meynung, die nur in

76) Boye' in seiner Abhandlung: *L'expression musicale mise au rang des chimeres.* Paris 1779. Alles was er über diese Materie sagt, kann auf folgende fünf Hauptsätze zurückgeführt werden. 1) Der Hauptzweck der Musik ist, uns physisch zu gefallen. Dieß ist in Absicht auf Harmonie wahr, in Absicht auf Melodie aber völlig falsch. (Es ist bey beyden falsch: denn die Combination der Töne mag successiv oder coexistirend seyn, so acht ihre Wirkung allemahl zunächst auf Phantasie und Erinnerungsvermögen. Nur einzelne, unverbundene Töne können physisch wirken.) Jene ahmt keinen Gegenstand nach, wirkt nicht auf Gedächtniß und Phantasie der Zuhörer, sondern bloß auf ihre Maschine; die angenehmen durch sie erregten Empfindungen sind daher bloß physisch. Diese hingegen stellt durch eine successive Reihe von Tönen die Eindrücke der Gegenstände und die analogen Bewegungen der Leidenschaften vor, macht aus der Musik eine nachahmende Kunst, redet zur Einbildungskraft und zum Gedächtniß, und wirkt auf die Sittlichkeit der Menschen. (Eben dieß thut auch die Harmonie, weil sie von der Melodie so unzertrennlich ist, daß sie unmöglich abgesondert von ihr gedacht werden kann.) 2) Die Musik kann den Worten analog, aber auf keine Weise ausdrückend seyn. Wenn sie den Worten analog seyn kann, so kann sie auch ausdrückend seyn, weil der musikalische Ausdruck bloß in einer angenehmen Verbindung einer Reihe von Tönen besteht, die dem Ton des Gegenstandes, oder dem in den Worten liegenden Accent der Leidenschaft analog sind. 3) Sie kann bisweilen auf das Erinnerungsvermögen wirken, aber nie malerisch seyn. Wenn man unter dem Wort malerisch den Ausdruck aller im vorgestellten Gegenstand enthaltenen Züge versteht, so verdient in diesem Fall weder die Musik, noch irgend eine andere der schönen Künste diesen Titel; weil keine unter ihnen ist, die in ihrem Gemälde nicht entweder etwas ausläßt, oder hinzusetzt. Ihre Vorstellung würde sonst nicht Nachahmung, sondern Wirklichkeit seyn. Wenn man aber unter malerisch den Ausdruck solcher Züge versteht, die hinreichend sind, einen Gegenstand in Erinnerung zu brin-

dem Mangel an Philosophie, oder in der Sucht, sich durch auffallende Neuheit auszuzeichnen, ihren Grund haben kann.

Zu dieser Ursache, die Natur zu verschönern und zu vergrößern, welche die Musik mit allen vorstellenden Künsten gemein hat, kommen noch besondere, die ihr nur allein eigen sind. Ihre Art nachzuahmen ist so unbestimmt und allgemein, die Aufopferungen, wozu sie uns in der Poesie und in der natürlichen Declamation nöthigt, sind so beträchtlich, häufig und groß, die äußern Zeichen der Leidenschaften, welche der musikalischen Sprache zur

gen, oder eben die Empfindungen in uns zu erregen, welche die Gegenwart desselben selbst erregen würde, so kann die Musik malerisch seyn und ist es wirklich, und ich beklage die Fühllosigkeit des Verfassers, wenn diese Wahrheit bey ihm noch eines Beweises bedarf. 4) Die Musik, welche sich dem Ausdruck am meisten nähert, ist die langweiligste. Erhabener Händel! Edler Pergolesi! Tragischer Gluck! Eure Musik ist also die langweiligste? Man sieht, daß dieser Schriftsteller nicht einmal einen Begriff von der wahren Nachahmung hat, und sie mit der völligen Aehnlichkeit verwechselt, die der Zweck der Musik weder ist noch seyn kann. 5) Die einzige Musik, welche dieses Namens werth ist, ist die Tanzmusik. Wenn der Verfasser hier vom hohen Tanz redet, so betrügt er sich erstaunlich. Die Töne, nach welchen ein Contertanz, eine Menuet u. s. w getanzt wird, erregen bloß eine ungewisse und unbestimmte Empfindung, sind daher nicht als nachahmend anzusehen. Wenn er von der Musik des pantomimischen Tanzes redet, so ist diese zwar vollkommener und nachahmender als jene, kann aber doch mit der auf Worte componirten Musik nicht verglichen werden, weil sie in der Pantomime nur den flüchtigen und fast augenblicklichen Gestus begleitet, in der Arie aber eine Menge von verschiedenen Tönen und Modulationen durchläuft.

Anm. des Verf.

Materie dienen, sind so unkräftig und so zweydeutig, weil die Systeme unserer Erziehung, und die allmähligen Fortschritte der Cultur oder vielmehr des Verderbnisses in der Gesellschaft ihnen eine Miene von Verstellung und Zurückhaltung gegeben haben, kurz die Punkte, wo sie die Gegenstände fest halten kann, sind so dunkel und so sparsam, daß uns die Musik weder entschädigen, noch das Wohlgefallen geschmackvoller Personen verdienen würde, wenn sie nicht ihre Mängel durch Leichtigkeit und Zierlichkeit in der Vorstellung der Dinge, folglich auch durch eine bescheidene Freyheit in der Anwendung der Verzierungen zu ersetzen wüßte. Demohngeachtet war die Strenge eines andern französischen Schriftstellers zu groß, der in einem schönen Werke über das Melodrama alles aus der dramatischen Musik verbannt wissen will, was auf Malerey abzweckt, und das Ansehen hat, die innere Macht der Kunst zeigen zu wollen. Er unterscheidet mit vielem Scharfsinn zwey Gattungen von Musik, eine einfache und eine zusammengesetzte, eine singende und eine malende, eine, welche er Concertmusik, und eine andere, welche er Theatermusik nennt. Der Concertmusik erlaubt er, die zierlichsten Formen des Gesangs und die schönsten Themata zu suchen, und von allen ausgesuchten Feinheiten der Melodie Gebrauch zu machen; die Theatermusik hingegen soll auf nichts als auf den Ausdruck der Worte denken, soll zu Gunsten derselben alle Begriffe von Verhältniß und Rhythmus fahren lassen, und sich um künstliche Entwickelung des Thema, oder

um Ordnung in den musikalischen Phrasen gar nicht bekümmern, weil es schon genug für sie sey, jeden in der Poesie enthaltenen Gedanken mit der größten Genauigkeit ausdrücken zu können. Mit einem Worte: er will, daß alle Schönheiten und Annehmlichkeiten der Musik, so viel ihrer auch seyn mögen, der strengen Wahrheit aufgeopfert werden sollen. Nichts könnte richtiger und vernünftiger seyn, als diese Meynung, wenn sie nicht übertrieben worden wäre. Es ist wahr, daß die über einen gewissen Punkt hinaus getriebenen bloß musikalischen Schönheiten die Täuschung stören, welche die Seele des theatralischen Interesse ist; aber es ist nicht minder wahr, daß die allzu treue und vollkommene Nachahmung der natürlichen Töne, aller Verschönerung beraubt, welche ihnen die Musik giebt, nicht so viel Macht über die Leidenschaften haben würde, als die weniger vollkommene, aber mehr verschönerte Nachahmung, deren die Melodie fähig ist. Dieses Phänomen mag nun aus dem stärkern Eindruck der musikalischen Töne auf unsere Nerven, oder von dem Wohlgefallen der Seele, die Gegenstände nachgeahmt zu sehen, oder von der angenehmen Beobachtung des Geistes über die neue Gelegenheit, sein Denk- und Vergleichungsvermögen zu üben, oder von der uns analogen Sensation, welche der Begriff der in den musikalischen Intervallen enthaltenen Harmonie erregt, oder aus dem Zusammenfluß vieler andern zufälligen Ideen entstehen, welche sich zu dem Begriff eines unmittelbaren Ausdrucks der Empfindungen gesellen, so ist es doch gewiß, daß

aus dem Aggregat und der Wahl der Farben, welche der Musiker zu seinem Gemälde braucht, weit größere Vergnügungen entstehen, als aus den nachgeahmten Originalen selbst entstehen würden. Es ist nichts außerordentliches, vielmehr der täglichen Erfahrung gemäß, daß die musikalischen Töne, welche zum Beyspiel die eifersüchtigen Rasereyen des Porus ausdrücken, uns weit angenehmer vorkommen, und uns weit mehr rühren, als es die natürliche Stimme des Porus selbst gethan haben würde, wenn sie eben diese Rasereyen hätte ausdrücken wollen. Eben so könnten wir uns sehr an einer Schlange oder an einem Tyger ergötzen, die wir von einem Maler meisterhaft nachgeahmt sehen; sähen wir sie hingegen auf freyem Felde, so würden wir uns vor ihnen entsetzen. Wenn nun der erste Zweck aller nachahmenden Musik Wohlgefallen und Rührung ist; wenn dieser Zweck weit besser erreicht wird, wenn wir ihr eine bescheidene Freyheit in den Verzierungen vergönnen; wenn die Musik, welcher der französische Schriftsteller den Namen Concertmusik giebt, mich ergötzt, rührt und bezaubert, mir Thränen aus den Augen lockt, und eben die Leidenschaften in mir erregt, welche die Poesie erregen würde, ohne ihren Rechten nachtheilig zu seyn, und ohne die dem Gesang eigene Illusion zu stören, warum wollten wir sie von der Bühne verbannen? Warum wollten wir mit der äußersten Hartnäckigkeit musikalischen Schönheiten und Annehmlichkeiten entsagen, die uns für die Aufopferungen entschädigen, welche wir um des Gesangs willen zu machen gezwungen

sind? Die ganze Kunst besteht darin, das wahre Maaß zu treffen, und der der Musik eigenen Vorstellung denjenigen Grad der Verschönerung zu geben, welcher sie wahrend und angenehm macht, ohne ihre Aehnlichkeit mit dem vorgestellten Gegenstand allzusehr zu entstellen.

Aber wo, wenn und wie soll der Componist seine Schönheiten gebrauchen, um zwey schwere Extreme mit einander zu vereinigen, nemlich: durch die Kunst die Mängel der Natur zu verbessern, und doch der Natur keine Schönheiten der Kunst unterzuschieben? Wir wollen bey dieser Untersuchung analytisch verfahren. Wenn man sagt, die Kunst soll der Natur helfen, so sagt man, daß das Kunstwerk ein Ersatz dessen ist, was ihr fehlt. Wo die Natur keines Ersatzes bedarf, wenn sie in sich selbst die nothwendigen Grade von Wirksamkeit enthält, um ihre Wirkung vollständig zu thun, da muß folglich gar kein Kunstwerk statt finden. Um zu wissen, wenn die Natur für sich allein diese Wirksamkeit besitze, muß man bemerken, ob ihre Züge die ganze Aufmerksamkeit unsers Geistes so fesseln, daß nachdem wir sie gesehen haben, und nachdem sie geredet hat, unsere Neugierde und unsere Wünsche noch etwas mehr fordern, oder gänzlich befriedigt sind. Hat sie diesen letzten Zweck erreicht, so sind die der einfachen und bloßen Natur beygefügten Schönheiten nachtheilig, anstatt vortheilhaft zu seyn, weil sie einestheils jene Aufmerksamkeit auf sich ziehen, welche ganz allein auf den Hauptgegenstand gerichtet seyn sollte, anderntheils aber, weil sie einige

natürliche Schönheiten unterdrücken, die nun unbemerkt bleiben, oder unbemerkt kein Interesse bewirken. Sind die Kräfte unsers Geistes noch unbefriedigt geblieben, so muß die Kunst zu Hülfe kommen, muß den leer gelassenen Platz zwischen der Vernunft und Wirkung ausfüllen, und muß die Schönheiten gleichsam als Mittler zwischen der Unvollkommenheit der Natur, und der übel befriedigten Fühlbarkeit des Zuhörers gebrauchen. Ihre Pflicht ist, dem nachgeahmten Gegenstand jene Züge beyzufügen, welche ihm bey seiner ersten Erschaffung schon fehlten, um dadurch die Nachahmung deutlicher und fühlbarer zu machen. Man vergesse aber nicht, daß sie nur den leer gelassenen Platz ausfüllen, nemlich ihre Gesellschafterin verbessern; unterstützen, und vervollkommien; nie aber übertreffen oder unterdrücken soll. Ihre größte Ehre besteht vielmehr darin, sie siegen und hervorragen zu lassen. Wehe ihr, wenn sie ihre Schönheiten zeigen will! Wehe ihr, wenn sie anstatt zu helfen, als Beschützerin erscheinen will! Dann ist der Zuschauer, der nur durch Täuschung an einem Gegenstande Interesse findet, stets gezwungen seinen Irrthum zu erkennen, seine Leichtgläubigkeit zu bereuen, und sich durch Verachtung der Kunst und des Künstlers zu rächen.

Aus den angeführten Grundsätzen ergiebt sich, daß der Musiker seine Schönheiten weder überall anbringen darf, noch sie überall wegzulassen braucht. Er muß sie anbringen, wenn sie wirklich die Mängel der Composition oder der Empfindung verbes-

fern, wenn sie die Gattung des Ausdrucks, welche im Gesange herrscht, befördern, wenn sie dem nachgeahmten Gegenstand und der Situation angemessen sind, wenn sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregen, und ihn geneigt machen, entweder in den Sinn der Worte einzudringen, oder den Nachdruck und den Reichthum der musikalischen Sprache desto besser zu fühlen. Er muß sie vermeiden, wenn sie überflüssig sind, wenn sie zu viele Kunst beweisen, wenn sie durch unbedeutende Dinge die Lebhaftigkeit der Empfindung vermindern, wenn sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers von der Hauptsache abwenden, wenn sie die Wirkung der mit verbundenen Theile zerstören, wenn sie in das Thema etwas bringen, welches dem Charakter desselben nicht angemessen ist, und wenn sie die Natur der Leidenschaft oder der Person verändern. Weil diese Materie von großer Wichtigkeit ist, so wird es gut seyn, einige praktische Folgerungen daraus herzuleiten.

1) Den einfachen Recitativen muß weder von Seiten des Spielers noch des Sängers irgend eine Verschönerung beygefügt werden, eben so wie in der Rhetorik die Darstellung einer Ursache oder die Erzehlung einer Begebenheit keinen Schmuck verträgt; denn da das Interesse aus der deutlichen Erkenntniß einer Sache entspringt, so würde der Zuschauer nicht gerührt werden können, wenn ihn die Verschönerungen hinderten, dem Faden der Handlung mit gehöriger Aufmerksamkeit zu folgen.

2) Noch weniger können sie in den obligaten Recitativen angebracht werden, wo eine Ungewißheit des Geistes vorgestellt wird, die aus dem Contrast der ihm vorkommenden Begebenheiten entsteht, die in ihre Unschlüssigkeit vertiefte Seele also keine Zeit hat, bey unnützen Dingen zu verweilen.

3) Der Anfang einer Arie muß aus eben der Ursache nicht ausgeschmückt werden, aus welcher das Exordium einer Rede nicht ausschmückt, nemlich weil hier die Simplicität nöthiger ist als anderwärts, um den Inhalt des Thema genau zu verstehen, welches man schwerlich verstehen würde, wenn es verkünstelt wäre, und weil man voraussetzen kann, daß die Zuhörer im Anfang aufmerksam genug seyn werden, es also nöthig ist, die Verzierungen bis dahin zu sparen, wo ihre Aufmerksamkeit anfängt zu ermatten.

4) Auch dann nicht, wenn der Gesang große Leidenschaften mit Wärme ausdrückt. Diese sind nur mit sich beschäftigt, und die in einem solchen Fall angebrachten Verzierungen thun die nemliche Wirkung, welche die Wolken am heitern Himmel zwischen dem Auge des Zuschauers und dem Licht des Tages thun.

5) Eben so wenig bey derjenigen Gattung von Empfindungen, welche ihren größten Werth durch Simplicität und Unschuld erhalten, womit sie ausgedrückt werden; hierher gehört die Schäferliebe und die ungezwungene Zärtlichkeit zweyer jungen, wohl erzogenen Liebenden. Eine unaffektirte Nachlässigkeit schickt sich zu der ersten. Eine sanfte Ru-

he jeder andern Geistesfähigkeit, die einzige, sich zu lieben und zu genießen, ausgenommen, zu der zweyten.

6) Der Sänger muß keine Verzierungen anbringen, wenn der Gang der Noten in der Composition, oder die Bewegung der Instrumente angestrengt und flüchtig ist. Dies würde nicht besser seyn, als wenn man jemand, der im Laufe schon keicht, außer seinem Wege einige vortrefliche Aepfel hinwerfen wollte, damit er, wenn er sie aufnähme, nie sein Ziel erreichen könnte.

7) Eben so wenig, wenn er mit Begleitung in einem Duett, Trio, Finale oder Chor singt; denn wenn es einem jedem Sänger vergönnt wäre, von den vorgeschriebenen Noten abzugehen, um mit Schnirkeleyen zu pralen, während die andern strenge bey ihrer Vorschrift bleiben, so würde keine Musik, sondern Verwirrung und Lärm herauskommen.

8) Einiges Schmucks kann man sich bey frölichen und festlichen Arien bedienen, weil es der Frölichkeit eigen ist, sich auszulassen, und weil der nicht unbeweglich (so wie bey den andern Leidenschaften) auf einen einzigen Gegenstand gerichtete Geist auch die Scherze der Kunst bemerken kann.

9) Auch in den Arien von Mittelcharakter; weil hier kein Ausbruch von starker Leidenschaft, oder eine schleunige Anhäufung von Bildern ausgedrückt wird, so muß die natürliche Melodie alsdann den Mangel an nachahmender Melodie durch angenehme und lebhafte Stellen zu ersetzen suchen.

10) Man kann mit den Verzierungen glänzen in allen Fällen, wo sich eine Person mit Fleiß singend einführt, wie im: Oh care selve, oh cara felice libertà, welches der Argene in der Olympiade in den Mund gelegt ist, oder in dem Gesang:

S' un' alma annodi
S' un core accendi
Che non pretendi
Tiranno Amor?

aus dem Achille in Sciro, und in vielen andern von dieser Classe, worin die Person nicht vorstellt sondern singt, es ihr folglich erlaubt ist, alle Freyheiten zu gebrauchen, die man demjenigen vergönnt, der sich in seinem Zimmer oder in einem Concert mit Singen ergötzt.

11) Aber in den angezeigten, so wie in allen andern Fällen, müssen die Verzierungen sparsam und schicklich gebraucht werden. Der Mangel an Sparsamkeit hierin, macht den Gesang dem unfruchtbaren Baum des Virgil ähnlich: *foliorum exuberat umbra.* Der Mangel an Schicklichkeit setzt das musikalische Thema mit sich selbst in einen Widerspruch, weil die Zierrathen des *Allegro* in einem pathetischen Gange, und die Gurgeleyen des Presto in einem *Adagio* vorkommen, und so weiter.

12) Wenn der musikalische Gedanke einer Arie mit einer gewissen Art von Verzierungen einmal vorgetragen ist, so darf er nicht aufs neue mit andern Verzierungen wiederholt werden: denn wenn er zum zweytenmal seine Wirkung gethan hat, so müs-

sen die Verzierungen, welche er zum zweytenmal erhält, nothwendig am rechten Orte seyn.

13) Die Cadenzen sollen mit zunehmender Halbstimme und mit Mäßigkeit in den Inflexionen vorgetragen werden. Die letztern müssen in einem einzigen Athem und nur mit so vielen Noten dahin rollen, als nöthig sind, den Gedanken fühlbar, und die Art der Leidenschaft kenntlich zu machen.

14) Alle Cadenzen, welche im sogenannten Bravur-Styl ausgeführt werden, nemlich jene willkührlichen, worin man bloß die Stimme glänzen lassen will, und zu dem Ende eine unmäßige Menge von Tönen, und tausend unbedeutende Gurgeleyen hervorbringt, sind vom guten Geschmack gänzlich verbannt. Diese Methode ist vortreflich, wenn sich ein Sänger vor dem musikalischen Pöbel zeigen will; aber der Mann von gutem Geschmack geht ins Theater, um den Sabinus und die Eponina reden zu hören, nicht um zu wissen, wie viele Passagen oder Triller in einer halben Viertelstunde aus der geläufigen Kehle einer Gabrieli oder eines Marcheſi kommen können.

15) Im Gesang dürfen keine Verzierungen vorkommen, welche der Instrumentalmusik eigen sind. Denn weil diese ihre Schönheiten für sich hat, so würde die Vermischung derselben mit den Schönheiten des Gesangs das nemliche seyn, als wenn man einen Gedanken in einem erborgten Kleide vorstellen wollte.

16) Dem zufolge sind die obligaten Arien ausserordentlich abgeschmackt und lächerlich, worin

die Stimme ein Blaß- oder Saiteninstrument nachahmt. Der Zweck des Gesangs ist, die Leidenschaften vorzustellen, die sich beym Menschen nicht im Tone einer Hoboe oder einer Violine äußern.

17) Aus den Cadenzen muß die sogenannte kurze Wiederholung der Arie (recapitulazione dell'aria) als ein kindischer Schmuck verbannt seyn; denn das Wort löst sich entweder in eine unverständliche Idee auf, oder enthält eine verstandlose Vorschrift. Die Leidenschaft epilogirt sich nie selbst, so wie sich auch ihre Bewegungen nie nach den Regeln der Rhetorik des Pater de Colonia richten.

18) Die Verzierungen, welche gebraucht werden, müssen von angenehmer und leichter Erfindung seyn, weil sie bloß deswegen gebraucht werden, um uns zu ergötzen; sie müssen mit dem Thema auf eine angenehme und natürliche Weise genau zusammenhängen, damit kein Contrast zwischen beyden sichtbar werde; sie müssen endlich mit einer unverbesserlichen Genauigkeit vorgetragen werden, weil es sonderbar und lächerlich seyn würde, wenn sich der Sänger gerade in solchen Dingen ungeschickt beweisen wollte, die er bloß in der Absicht macht, seine Geschicklichkeit zu zeigen.

Wenn die Meister der Kunst, anstatt der stets eigensinnigen und unbeständigen Mode, oder dem Partheygeist zu folgen, der nie das Wahre zum Zwecke hat, die Grundsätze, so wie ich zu thun gesucht habe, festgesetzt, und die Ideen in ihre er-

sten Elemente aufgelöst hätten, so würde man sie von einer Seite nicht mitten unter tausend unzusammenhängenden Vorschriften umher irren sehen, und die Vocalmusik würde von der andern Seite in Italien ganz anders beschaffen seyn, als sie es gegenwärtig ist. Ich zweifle daher nicht, daß mir der Leser die Länge dieser Ausschweifung in Betracht ihres Nutzens verzeihen werde.

Indem ich auseinander gesetzt habe, was die Sänger hätten thun sollen, habe ich zugleich alles gesagt, was sie nicht thun. Gleichsam als hätten sie durch Notariatsinstrumente dem gesunden Verstande feyerlich entsagt, sieht man sie jeden Theil des Melodrama verkehren und zerstören. Das Recitativ, worin die Poesie alle ihre Rechte behauptet, und worin die Nachahmung der Wahrheit und der Natur so nahe kommt, mißhandeln sie unter allen übrigen Theilen desselben am meisten. Bald recitiren sie die Worte in einem einförmigen und lebhaften Gang, worin keine Declamation, noch die Art der natürlichen Rede, sondern vielmehr jene Art herrscht, mit welcher die Kinder mit ihrem Vater zu lallen pflegen. Bald bedienen sie sich eines steten Gesangs, der die Zuhörer auf eine unausstehlige Art ermüdet. Bald verwechseln sie die Quantität der Sylben, und sprechen die langen kurz, und die kurzen lang aus. Bald verschlucken sie im Hals oder in dem Gaumen die letzten Sylben der Worte, oder sprechen sie nur halb aus. Bald trennen sie den Nominativ von dem Verbo, welches dazu gehört, oder einen Theil der Rede von dem andern,

so daß man das Verhältniß der Worte und ihre Bedeutung höchst selten begreifen würde, wenn nicht das Opernbüchelchen zu Hülfe käme, um das zu thun, was jener Maler eines Schlosses, mit Namen Orbaneja, in der Geschichte des Don Quichotte that, der eine so wohlgetroffene Figur malte, daß er, um sie kenntlich zu machen, hinzuschreiben mußte: Dieß ist ein Hahn. Von der Monotonie und von der ewigen Einförmigkeit will ich nichts sagen, die man anstatt der Mannichfaltigkeit an Intervallen und Tönen findet, welche in jedem Perioden, ja sogar in jeder Sylbe nach dem Unterschied der Worte und Empfindungen herrschen sollte. Wenn man einigen Unterschied darin gewahr wird, so besteht er bloß in der Verschiedenheit der Fehler, welche die Recitirenden an sich haben. Der eine recitirt mit Dreistigkeit, der andere schüchtern und verwirrt. Der eine läßt die Worte in vollem Galopp auf einander folgen, der andere bringt sie so tölpisch hervor, daß man zu Eis gefrieren möchte, ehe er zu Ende kommt. Der eine kaut sie zwischen den Zähnen, der andere singt sie mit lächelndem Munde. Der eine schreyt, der andere stammelt, und der dritte lispelt.

— — — — *Ille siniſtrorſum*
hic dextrorſum
abit, unus ubiuis Error.

Einige Sänger haben ihren schlechten Vortrag der Recitative damit entschuldigen wollen, daß sie die Capellmeister durch unerwartete Umkehrungen des

Basses aus dem Tone bringen, anstatt sie dadurch darin zu unterstützen. Dieser Fehler kann den Componisten wohl bisweilen zur Last gelegt werden, aber er ist noch nicht hinreichend, die Sänger gänzlich zu entschuldigen, weil sie es fast stets schlecht singen, und noch überdieß tausend andere Fehler darin begehen, die mit der Bewegung des Basses durchaus nichts gemein haben. Laßt uns nun zu den Arien übergehen.

Wenn man unter Gesang die Art versteht, die Stimme auf tausenderley Weise mit der größten Kunst und Feinheit zu modificiren, so ist nicht zu läugnen, daß diese Kunst in Italien außerordentliche Fortschritte gemacht hat. Die Leichtigkeit des Klima, das feine Gefühl der Eingebohrnen für Musik, die lange Gewohnheit zu urtheilen und zu empfinden; die Menge von Vergleichungen, ihre süße und melodische Sprache, die Gelenksamkeit und Geläufigkeit der auf Kosten der Menschheit verschaften Stimmen, sind lauter Ursachen, welche die Italiäner eben so fähig machen mußten, diese Gattung von Talent zu vervollkommnen, als es die alten Sybariten in der Erforschung der Bequemlichkeiten des Lebens waren, oder als es die neuern von einem philosophischen Geschichtschreiber beschriebenen Tänzerinnen von Surate in der klugen Erfindung vielfältiger Mittel zur Wollust sind. Die Kunst, die geringsten Gradationen auszudrücken, den Ton aufs feinste abzutheilen, unmerkliche Verschiedenheiten fühlbar zu machen, die Stimme an einander zu hängen, sie abzusetzen, zu verstärken und zu ver-

mindern; die Geschwindigkeit, das Feuer, die Stärke, die unerwarteten Ausgänge, die Mannichfaltigkeit in den Modulationen, die Geschicklichkeit in den Appoggiaturen, Passagen, Trillern, Cadenzen, im häufigen Gebrauch der Selbstlauter, so wie in jeder andern Gattung von Verzierungen; der feine, künstliche, gesuchte, polirte Styl, der Ausdruck der sanftesten Leidenschaften, bisweilen bis auf den höchsten Grad von Wahrheit gebracht; sind daher lauter Wunder des italiänischen Himmels, die von einigen noch lebenden Sängern vortreflich in Ausübung gebracht werden. Eine Geschicklichkeit, die ich ihnen zugestehe, und um desto lieber anerkenne, je weiter ich davon entfernt bin, partheyisch und ungerecht zu seyn.

Ich sage noch überdieß, daß sie sich in dieser Art des Gesangs so ausgezeichnet haben, daß nicht bloß die neuern Nationen, von welchen ohnehin keine mit der italiänischen verglichen werden kann, sondern auch meiner Meynung nach die beyden kultivirtesten des Alterthums, nemlich die griechische und römische, auf dem Theater nie die Kunst und Feinheit der Modulation erreicht haben, welche in unsern Tagen ausgeübt wird. (77)

77) Ueber den dramatischen Gesang der Alten sind unter den Gelehrten eine Menge Streitigkeiten gewesen, und wie es häufig unter diesen Herren zu gehen pflegt, so liefen sie meistens auf bloße Wortklaubereyen hinaus, weil man weder die Begriffe gehörig bestimmt, noch die verschiedenen Bedeutungen des Wortes Gesang unterschieden hat. Da eine Untersuchung hierüber vielen angenehm vorkommen kann, und auf keine Weise außer dem Zweck dieses Werks liegt, so schmeichle ich mich, die Leser zu

Wenn man aber unter Gesang die Kunst versteht, die Leidenschaften und Charaktere der Men-

verbinden, wenn ich alles Wahrscheinliche, was über diese Frage gesagt werden kann, unter einen einzigen Gesichtspunkt bringe, der zwar immer noch dunkel bleiben wird, weil wir allzu wenig sichere Nachrichten von der Einrichtung der alten Theater, und von der innern Natur ihrer Musik haben.

Zwey Dinge scheinen in Betracht der vielen alten Schriftsteller, welche sie bezeugen, unwidersprechlich zu seyn. Erstlich daß im Trauerspiel und im Lustspiel jede Gattung von Gesang gebraucht wurde. Zweytens daß in beyden auch verschiedene Arten von musikalischen Instrumenten aufgenommen waren. Da aber sowohl das griechische Wort *ειδειν* als das lateinische *canere* von den Alten in einem allzugemeinen und weitläuftigen Sinn gebraucht wurde, nach welchem es bald eine jede poetische Beschäftigung, bald die Recitation eines Gedichts, bald die Deklamation eines Stücks aus einer Rede, und bisweilen sogar (wie Strabo im ersten Buch seiner Geographie bezeugt) das Hersagen der gewöhnlichen Prosa bedeutete, so kann man aus dem Ausdruck der Alten, daß ihr Recitativ gesungen worden sey, kein Licht über die Entscheidung der gegenwärtigen Frage verbreiten, weil wir immer noch nicht wissen, welche Bedeutung sie dem Worte Gesang eigentlich gegeben haben. Der nemliche Fall war es auch mit den Instrumenten, womit die Griechen und Lateiner so viele Dinge begleiteten, die weder Gesang waren, noch seyn konnten (dergleichen die Gesetze, Kriegserklärungen und die ans Volk gehaltenen Reden waren); ihr Gebrauch bey den dramatischen Vorstellungen kann also nicht als ausschließender Beweiß dienen, um daraus zu bestimmen, ob ihre Tragödien und Comödien unsern musikalischen Opern ganz ähnlich gewesen sind. Wir wollen daher zu einer entscheidendern Untersuchung übergehen.

Was war die Melopöie der Alten? Ehe dieß beantwortet werden kann, muß man unter der Melopöie des Recitirenden und des Chors einen Unterschied machen. Jene der Recitirenden wurde in das *Diverbium*, welches unserm Dialog ähnlich war, und in die *Monodia*, welche

schen durch Modulationen so vorzustellen, daß man die Wahrheit des vorgestellten Gegenstandes deutlich

mit unsern Monologen und Soliloquien verglichen werden muß, unterschieden.

1. Die ganze Deklamation des Diverbiums und ein grosser Theil der Monödie bestand in einer Art von Mittelton, welcher einige Eigenschaften unsers Gesangs, aber nicht alle an sich hatte, und welcher in den Dialogen dann und wann von einem Instrumente begleitet wurde, um die Stimme im Tone zu erhalten. Ich weiß es nicht zu erklären, worin dieser Mittelton (sonus medius) eigentlich bestanden haben mag, da wir die wahre Art der Aussprache der Griechen und Lateiner nicht kennen, und kein anderes Mittel haben, der Seele eine Sensation begreiflich zu machen, als die Sensation selbst; daß er aber den Alten wirklich bekannt war, läßt sich nicht bezweifeln, weil ihn Martianus Capella ausdrücklich (in Nuptiis Philol.) von der gewöhnlichen Rede und vom Gesange unterscheidet. Diese Art des Gesangs läßt sich in den neuern Sprachen nicht leicht begreifen, in der griechischen aber war er sehr begreiflich, die, wie wir gesehen haben, so accentuirt war, daß die Prosa nach dem poetischen Rhythmus gemessen werden konnte, um sangbar zu werden. Aristoxenus sagt, es habe einen gewissen Gesang gegeben, welcher der gewöhnlichen Rede eigen gewesen sey, und Dionysius von Halicarnaß versichert uns, daß in ihrer gewöhnlichen Sprache die Erhöhungen und Erniedrigungen der Stimme auf den tiefen und hohen Accenten eine völlige Quinte betrugen, und bey dem Circumflex, der aus beyden vorher genannten Accenten zusammen gesetzt ist, sogar den Umfang einer doppelten Quinte. Bey den Lateinern, deren Sprache zwar nicht so schön wie die griechische war, muß die Aussprache demohngeachtet sehr musikalisch gewesen seyn, wie man aus der großen Aufmerksamkeit sieht, die sie auf die Accente verwendeten, und vom Gesang gleichsam *ad concentum* also benannten, und aus den sorgfältigen Vorschriften, welche die Redner über die Intonationen der Stimme gaben. Daß dieß keine bloße Vermuthung von mir ist, schließe ich aus einigen Stellen alter Schriftsteller, welche offenbar eine vom Gesange verschiedene Deklamation anzunehmen scheinen. Cicero (de orat. l. 1.), wenn

erkennt, wie dieß denn überhaupt die Pflicht des Theaters und eines jeden nachahmenden Gesangs

er von den Uebungen redet, welche die Recitanten des Trauerspiels in ihrer Kunst anstellen, braucht das Wort *declamitant*. Apulejus (Floridorum lib. 1.) bedient sich bey der nemlichen Gelegenheit des ähnlichen Ausdrucks *proclamant*, und anderwärts sagt er, daß die Tragodianten mit lauter Stimme schreyen, und die Comödianten im gewöhnlichen Tone reden, *Comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur*. Und was die Comödien betrift, so redet der Grammaticus Aelius Donatus auf eine solche Weise davon, daß es mit Vernunft nicht bezweifelt werden kann. *Diverbia* (sagt er) *histriones pronunciabant*

Die Meynung des Abt Du Bos scheint daher nicht erweißlich zu seyn, welcher im dritten Theil seiner Betrachtungen über die Malerey und Poesie sagt, daß diese Art von Deklamation mit musikalischen Zeichen notirt, und vom Componisten dem Sänger vorgeschrieben worden sey. Wenn er diese Materie gründlicher untersucht hätte, so würde er gesehen haben, daß die Töne der bloßen Deklamation keinem ordentlichen System von Noten unterworfen seyn können. Erstlich weil nur wenige bestimmbare Inflexionen darin enthalten sind, die im harmonischen System aufgenommen werden können; zweytens, weil sie nicht hinlänglich bestimmt sind, und endlich, weil, auch angenommen, daß alle merkliche Inflexionen der Stimme in der bloßen Deklamation notirt worden wären, die Zahl und Mannichfaltigkeit derselben so groß gewesen seyn würde, daß sie die Zahl der musikalischen Zeichen hätten überschreiten, sehr schwer zu lernen, und fast unmöglich im Gedächtniß zurück zu behalten gewesen seyn müssen.

2. In einigen Stellen scheint es unzweifelhaft zu seyn, daß die Deklamation in einen wahren Gesang übergegangen ist, oder ihm doch sehr ähnlich wurde Daß es bey den Griechen so war, können wir aus dem Aristoteles sehen, welcher in seinen Problemen (§ 19 n. 30.) an sich selbst folgende Frage thut. Aus welcher Ursache wird der hypodorische und hypophrygische Ton in den Scenen und nicht im Chore gebraucht? Er antwortet: weil diese beyden Töne zum Ausdruck unruhiger Leidenschaften sehr geschickt sind, welche die Schauspie-

seyn sollte, so mögen die Italiäner nicht unwillig darüber werden, wenn ich im Namen der Philo-

ler auf der Scene nachahmen; aber nicht die zu den Chören erforderliche Melodie haben, die sie leichter hervorbringen können, weil sie stets gesetzt, und meistens in einem klagenden Tone reden. Ueber die Römer drückt sich Ovid ziemlich deutlich aus, da wo er von den fröhlichen Beschäftigungen des Volks redet, welches sich in gewissen Festen auf den Wiesen nahe an der Tyber versammelte, stets im Gehen das sang, was es in den Theatern gelernt hatte, und mit Bewegungen der Arme begleitete:

Illic et cantant quidquid didicere theatris,
Et jactant faciles ad sua verba manus.

Daß aber dieser Gesang so zierlich, gesucht und fein wie der unsrige gewesen sey, nehme ich mir die Freyheit zu bezweifeln. Zwey Gründe bewegen mich dazu, die uns meiner Meynung nach überzeugen können, daß die Melopöie der Alten von derjenigen, welche in unsern Opern gebraucht wird, ganz verschieden war. Den ersten nehme ich von der Art her, womit die Tragödien von den Histrionen recitirt wurden. Sie kamen mit einer großen Maske auf die Scene, die ihnen den ganzen Kopf bedeckte, und überall verschlossen war, einen breiten Einschnitt ausgenommen, der sich gegen den Mund zu öfnete, und von den Lateinern *hiatus* genannt wurde. Der Rand der besagten Oefnung war bald von hartem Holz, bald von Knochen, und bald von einem Stein gearbeitet, welchen Plinius calcophonos nennt, und inwendig war die ganze Maske mit dünnem Blech von Erz, oder mit einer andern dichten Materie gefüttert, wodurch die Stimme nicht nur durch diese elastischen Körper, sondern auch durch den engen Raum des Einschnitts gepreßter und stärker wurde. Die tragischen Schauspieler brachten daher einen Ton der Stimme heraus, wie Cassiodor (Epist. 51. lib. 1.) sagt, von welchem man nicht geglaubt hätte, daß er aus den Lungen eines Menschen kommen könne. Wie soll man nun dieses starke Geschrey mit der Biegsamkeit und Feinheit unsers Gesangs zusammen reimen?

Den zweyten Grund giebt mir der berühmte Metastasio und Herr Paw in verschiedenen Briefen an die Hand, die an den Herrn Saverio Mattei aus Neapel geschrieben

phie und des Geschmacks freymüthig sage, daß sie, anstatt zu ihrer Vollkommenheit beyzutragen, die

sind. Jedermann weiß, wie groß die Theater der Alten gewesen sind. Das Marcellische faßte zwanzigtausend Personen, und war eines der kleinsten im Vergleich mit dem Scaurischen, worin sechzig bis achtzigtausend Personen Platz hatten. In Athen waren sie zwar nicht so groß wie in Rom, aber gegen die unsrigen verglichen, noch immer sehr groß. Das Theater des Bacchus, so genannt, weil es nahe beym Tempel dieser Gottheit stand, diente nicht bloß zu den scenischen Vorstellungen, sondern auch zu den Zusammenkünften des Volkes, wo über die öffentlichen Angelegenheiten des Staats berathschlagt wurde. Nun wissen wir aus der Geschichte von Athen, daß keine öffentliche Angelegenheit ohne eine Versammlung von sechstausend Bürgern entschieden werden konnte; das Theater muß also wenigstens diese Anzahl gefaßt haben. Bey dieser Größe konnte die Entfernung der Schauspieler von den Zuschauern unmöglich anders als sehr beträchtlich seyn, und es wäre nicht zu begreifen, wie die Stimme so weit hätte schallen können, wenn sie sich nicht auf die Mittel verstanden hätten, wodurch solchen Unbequemlichkeiten abgeholfen werden konnte. Man muß noch hinzu setzen, daß es ohne Dach, und der Fußboden ganz mit Sand bestreuet war, die Stimme also sich unter Weges verlieren mußte. Es ist daher nicht möglich, daß sie zur Hervorbringung eines so feinen und schwachen Tones gebraucht worden seyn können, wie er bey unserm Gesange üblich ist; er muß vielmehr kräftig und stark gewesen seyn. Diesem Argument setzt Herr Mattei in den angeführten Briefen, und nach ihm der Abt Eximeno in seinem Werke dell'origine, progressi e decadenza della Musica, entgegen, daß es außer den großen und unbedeckten Theatern in Rom, zu den Zeiten seines besten Wohlstandes, auch kleinere gegeben habe, welche bedeckt waren, und wo das Volk eine feinere, eine der unsrigen ähnliche Musik hören konnte, und wirklich hörte. Sie hätten das nemliche auch von Athen sagen können, wo das Theater des Regilla, welches auf Kosten des berühmten Herodes Atticus erbaut wurde, und das bekannte Odeon gleichfalls bedeckt waren. Sie sagen ferner, daß auch in den offenen, un-

Musik verdorben, verkehrt und zerstört haben; nicht weil es ihr an vortreflichen Eigenschaften mangelt, sondern weil sie sie nicht zu gebrauchen wissen.

bedeckten Theatern die Stimme im Verhältniß zu der ungeheuern Anzahl von Personen sehr schwach werden mußte, und man noch außerdem bedenken müsse, daß die Theater verschiedene Abtheilungen hatten, deren eine zur Commödie, die andere zur Tragödie, die dritte zur Pantomime, und die vierte zu Thierhetzen oder zu Pferderennen bestimmt war. Es war also nicht nöthig, daß das ganze Volk an einem einzigen Schauspiel Theil nahm, sondern der eine konnte hier bleiben, der andere da oder dorthin gehen, so daß für jede Abtheilung diejenige Anzahl von Personen übrig blieb, welche die Stimme der Schauspieler deutlich verstehen konnte. Allein aus dieser Antwort, ob sie gleich hinlänglich beweisen kann, daß es bey den Alten eine künstlichere und feinere Gattung von Musik gegeben habe, folgt noch nichts für die theatralische Musik insbesondere. Es mag wahr seyn, daß es auch bedeckte Theater gegeben hat; aber in diesen wurden wenigstens bey öffentlichen Festen und großen Feyerlichkeiten keine Trauer- und Lustspiele aufgeführt. Sie waren bloß der Unterhaltung mit der lyrischen Musik gewidmet, und bisweilen kamen auch die Verfasser anderer Werke dort zusammen, um sie zu untersuchen ehe sie sie dem öffentlichen Urtheil auf den großen Theatern unterwarfen, wie Aeschylus und Euripides, Philemon und Menander so oft gethan haben. Daß dieß ihr wahrer Gebrauch war, können wir außer dem Zeugniß des Plutarch im Leben des Perikles, auch aus der Bedeutung des Worts *Odeon* sehen, welches einen Ort zum singen bedeutet, weil daselbst die öffentlichen musikalischen Wettstreite gehalten wurden, welchen die Blüthe von Griechenland beywohnte, um den Preiß des Dreyfußes zu erringen. Aber in Betracht der großen Theater bleibt die Schwierigkeit stets dieselbe, und kann auch nicht durch die Verschiedenheit der Schauspiele gehoben werden, die zu gleicher Zeit gegeben wurden, weil durch Verminderung der Anzahl von Personen, doch die Entfernung zwischen dem Proscenium und den Gallerien, worin die Zuschauer, die Senatoren und irgend eine andere

Wenn die theatralische Nachahmung zwey Zwecke hat, nemlich die Aehnlichkeit der Copie mit dem copirten Original, und die Aehnlichkeit der Wirkungen, welche die Copie in uns hervorbringt, mit den Wirkungen, welche das Original hervorbringen würde; was für eine Nachahmung der Natur ist

angesehene Familie ausgenommen, die ihren Platz näher beym Orchester hatten, saßen, nicht vermindert werden konnte. Man hat auch nicht an den großen unbedeckten Luftraum gedacht, der nothwendig die Verminderungen der Stimme in einem feinen und zierlichen Gesang verschlingen mußte.

3. In Absicht auf die Chöre scheint es, als wenn ihre Melopöie die Art des wahren Gesangs gehabt hätte, 1) weil die Zeiten und Cadenzen derselben nach musikalischen Noten abgemessen wurden, welches die Lateiner *facere modos* nannten, und es nicht zu begreifen ist, wie es unter einer so großen Menge von Sängern der Willkühr eines jeden hätte überlassen seyn können, seine Stimme nach eigenem Belieben zu gebrauchen, weil sonst nothwendig ein immerwährender Uebelklang hätte entstehen müssen. 2) Weil die Chöre sich nach den Gesetzen der lyrischen Musik richteten, oder um mich besser auszudrücken, sie waren selbst eine Gattung von lyrischem Werke, welches die Sänger nach Strophen sangen und dabey auf der Scene herum giengen, so wie man es mit den Hymnen des Pindar machte, und dabey um die Altäre der Götter herumgieng. Indessen, obgleich diese Gattung zur lyrischen Musik gehörte, so war der Gesang demohngeachtet einförmig, simpel und gesetzt, ungefähr wie unsere Kirchenmusik, und weit von Gurgeleyen, Trillern und Läufern entfernt, die in den neuern theatralischen Arien gebräuchlich sind, und von einer großen Anzahl von Personen, die zugleich singen, nicht hervorgebracht werden können. Und aus dieser Ursache sagt Aristoteles am oben angeführten Orte, daß der hypodorische und hypophrygische Modus, die beyde Volle, Feuer und Heftigkeit haben, nicht geschickt zum Chore sind, für welchen gewöhnlich der hypolydische Modus gebraucht wurde, der von Natur sich immer gleich und ruhig war.

Anm. des Verf.

alsdann der dramatiſche Geſang, worin der Unterſchied zwiſchen dem Original und der Copie weit gröſſer iſt, als er ſelbſt unter zwey ganz verſchiedenen Originalen ſeyn könnte? Welche Uebereinſtimmung findet das unbefangene Ohr des Zuhörers zwiſchen der erhabenen, ruhigen und innigen Empfindung, welche die Seele des Themiſtokles beherrſchte, als er, entſchloſſen lieber zu ſterben, als ſein Andenken zu entehren, in die unerreichbaren Worte ausbricht:

Serberò fra ceppi ancora
Queſta fronte ognor ſerena:
E' la colpa e non la pena
Che può farmi impallidir.

und zwiſchen eben derſelben auf neue Art geſungenen Empfindung, wo ſich Herr Themiſtokles eine Viertelſtunde lang mit angenehmen Trillern und lieblichen Cadenzen beſchäftigt, die ſich in dieſer Situation für einen überwundenen Helden gar vortreflich ſchicken? Welche Aehnlichkeit findet ſich zwiſchen der Ueberraſchung der beſtürzten Dircea, wenn ſie ihrer Sinne und Sprache beraubt, geſteht:

Divenni ſtupida
Nel colpo atroce:
Non ho più lagrime,
Non ho più voce;
Non poſſo piangere,
Non ſo parlar.

und der unendlichen muſikaliſchen Geſchwätzigkeit, womit dieſer Zuſtand ausgedrückt wird, indem man diejenige, welche nicht reden kann, tauſend Gurge-

leyen zu machen zwingt, und diejenige, welche keine Stimme mehr hat, dennoch mit der Stimme auf und ab rollen läßt? Welche Beziehung zwischen dem ernsten und gesetzten Ton, womit ein Mann, der über die traurigen Folgen nachdenkt, welche er sich zuzieht, wenn er sich seinen unordentlichen Begierden überläßt, die folgenden Verse aussprechen muß:

Siam navi alle onde algenti
Lasciate in abbandono:
Impetuosi venti
I nostri affetti sono:
Ogni diletto è scoglio
Tutta la vita è mar.

und dem schrecklichen Mischmasch von Noten, womit sie im Gesang überhäuft werden, der sich mit einer Menuet oder mit einem Allegro endigt, weil die Menuet oder das Allegro, wie jedermann sieht, das beste möglichste Mittel sind, eine philosophische Maxime auszudrücken? Von solchen musikalischen Soloezisinen sind alle neuern Opern so voll, daß eine Sammlung der Beyspiele davon nach einem griechischen Sprichwort das nemliche seyn würde, als wenn man irdene Gefäße nach Samos, oder Nachteulen nach Athen tragen wollte.

Aber die Nachahmung, welche aus der Aehnlichkeit des Gesangs mit der Situation der Person entsteht, setzt vielleicht allzu viel Studium und Geschmack voraus, als daß man sie von den singenden Automaten, die sich musikalische Virtuosen nennen, erwarten sollte. Wir wollen sehen, ob sich in der

andern Gattung von Nachahmung, welche aus der Uebereinstimmung der elementarischen Theile des Gesangs mit den Tönen der gewöhnlichen Rede entsteht, nicht wenigstens eine Entschädigung findet. Wenn der Mensch redet, so unterscheidet sich seine Rede hauptsächlich durch die grössere Langsamkeit oder Geschwindigkeit in der Aussprache der Worte und Sylben, durch den Grad von Höhe oder Tiefe, welche er ihnen giebt, und durch die Stärke oder Schwäche, womit er die Inflexionen merklich macht. Diesen drey Elementen der menschlichen Stimme entsprechen eben so viele in der Musik. Das Zeitmaaß drückt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit aus, die Bewegung ahmt die Höhe oder Tiefe nach, das Piano und Forte stellt den verschiedenen Druck vor, welcher auf die Vocale gelegt wird. So wie nun die Natur und die Verbindung der erwähnten Elemente in der menschlichen Rede nicht immer gleiche Beschaffenheit hat, sondern nach der Art und dem Grad der Leidenschaften unter einander verändert werden, es auch gewiß ist, daß z. B. die Melancholie langsam und einförmig, der Zorn schleunig und übereilt, zusammengesetzte Leidenschaften ungleich und unterbrochen einhergehen; so sollte auch im Gesange bey jedem einzelnen Stück das Zeitmaaß, die Bewegung und der musikalische Rhythmus nach dem Ausdruck der Worte, und der Natur des individuellen Affekts, welchen man vorstellen will, verändert werden; man sollte nicht von den kleinsten und tiefsten Tönen zu den höchsten und schärfsten, oder von diesen wieder zu den ersten gehen, ohne

gehörige Gradation und Wahrheit der Beziehung zu beobachten.

Nach diesen festgesetzten Grundsätzen sage man mir nun, welche Nachahmung, welche Uebereinstimmung mit der gewöhnlichen Rede liegt im neuern Gesang, wo zur Vorstellung entgegengesetzter Affekten und Empfindungen einerley Einfälle angebracht, und vom harmonischen Pöbel Zierrathen genannt werden? Wo in einer klagenden Arie eben die Läufer und Sprünge mit der Stimme gemacht werden, wie sie sich zu einer fröhlichen Arie schicken würden? Wo, wenn in den Worten eine sich immer gleiche Betrübniß ausgedrückt werden soll, man unversehens aus der äußersten Tiefe in die äußerste Höhe springt, und oft den ganzen Umfang der Stimme mit tausend unschicklichen Sätzen durchläuft? Wo in der größten Hitze des Zorns, worin der Sänger zeigen sollte, daß er gleichsam von seiner eigenen Hastigkeit ersticken möchte, lange in einer sehr langen Passage verweilt wird, und Canarien- und andere Singvögel auf einen Kehlenwettstreit herausgefordert werden? Wo diese Haltung nicht am Ende eines Perioden oder Wortes, wie es der gesunde Verstand und die pathetische Inflexion erfordern würde, sondern mitten in einem Worte, oder über einem abgerissenen Vocal angebracht wird? Daß der Sänger durch die Menge von Wiederholungen, Passagen und Trillern die Töne so verdreht und verdirbt, daß da, wo Traurigkeit oder Haß nachgeahmt werden soll, in mir Liebe und Freude erwacht? Wo durch tausendfälti-

ges Zerfetzen der Stimme der Charakter der natürlichen Affekten so entstellt wird, daß man nicht mehr erkennen kann, zu welcher Leidenschaft sie gehören, und daß daraus eine neue Sprache entsteht, die wir nicht verstehen? Wo man nicht begreift, daß es irgend eine articulirte Sprache gebe, sondern nur ein *a* oder ein *e*, die durch alle Saiten und durch alle Scalen lassen, und bey hebräischen oder lateinischen Worten eben so anwendbar sind, als bey italiänischen? Wo man auf einerley Arie, daß heißt, auf einerley Leidenschaft, welche einerley Charakter beybehält, allemal, wenn sie wiederholt wird, einen ganz verschiedenen Ton folgen läßt, den Takt, die Bewegung und den Rhythmus verändert, ob sich gleich die Veränderung bloß auf den Baß und die Violinen erstreckt? Wo hingegen dem Orchester Stillschweigen auferlegt wird, um dem Capellmeister Zeit zu verschaffen, die Hand vom Flügel aufzuheben und Tobak zu nehmen, während der Sänger wie ein Narr und ohne allen Zweck eine ganze Sündflut von Noten durchläuft? Wo sich dieser die Freyheit nimmt, alle Augenblicke von der vorgeschriebenen Composition abzugehen, und das Orchester zu zwingen, ihm in seinen geschmacklosen Einfällen zu folgen? Wo, anstatt daß die Instrumente die Stimme nachahmen sollten, es vielmehr die menschliche Stimme selbst ist, welche bisweilen mit den Instrumenten wettstreitet, und aus einem Uebermaaß von Albernheit bald eine Trompete, bald eine Violine und bald ein Waldhorn insbesondere dazu auffordert? Oh! mit wie vielem Rechte würde

Juvenal, wenn er die außerordentliche Gewalt gesehen hätte, welche die Sänger dem gemeinen Menschenverstand anthun, ausgerufen haben: *Quis tam ferreus ut teneat se?* Wie viel Recht hatte jener französische Verfasser eines Gedichts über die Musik, wenn er von Italien sagte:

Orgueilleuse Ausonie, il le faut declarer
A la honte d'un art que l'on doit reverer
Mille insectes maudits, dont tes villes abondent
De leurs sons venimeux de toutes parts t'inondent:
Par un nombre d'Auteurs de nos jours redoublè
Je vois sous leurs fureurs ton pays accablè. 78)

Und dennoch (höre ich mir von mehr als einem antworten) sind alle eure Beschuldigungen nichts als leere Luftstreiche, weil es gewiß ist, daß der Gesang, er mag nun die Natur nachahmen oder nicht, er mag nun dem Sinn der Worte angemessen seyn oder nicht, dennoch auf dem Theater allgemein gefällt, und daß die Arien, mit allen Ausschweifungen und Unwahrscheinlichkeiten, auf welche ihr so heftig losstürmet, gerade diejenigen sind, welche den größten Beyfall erhalten, und stets die Bewunderung des Volks auf sich ziehen. Eines von beyden müßt ihr also zugeben: entweder daß die Ohren des Publikums in musikalischen Dingen nicht Richter sind, welches paradox seyn würde, oder daß

78) *La Musique.* Ein Brief in Versen in drey Gesängen, Kap. 3. Er befindet sich in dem Werke, welches den Titel hat: *Les dons des Enfans de Latone.*

eure eingebildeten Beziehungen zwischen der Vorstellung und dem Vorgestellten zur Wirkung nicht durchaus nothwendig sind.

Dieß allgemeine aber kindische Sophisma, welches von der Unwissenheit zu einer Maxime erhoben wird, und keinen andern Werth als den hat, welchen es von einem besondern Vorurtheil erhält, ist es eigentlich, welches das Verderbniß aller schönen Künste verursacht. Und wenn ist je, antworte ich solchen Beschützern der Unvernunft, wenn ist je das Volk competenter Richter über den Geschmack in Künsten und Wissenschaften gewesen? Durch welchen Machtspruch, durch welches Tribunal hat es eine für unsere feinsten und ausgesuchtesten Vergnügungen so verderbliches Ansehen erhalten? Das Volk kann zwar über sein eigenes Vergnügen urtheilen, und an einer Sache mehr Vergnügen finden als an einer andern, wogegen kein Philosoph etwas einzuwenden haben wird; allein es ist und kann nie schicklicher Richter des Schönen seyn, welches nicht deswegen so genannt wird, weil es irgend eine Art von Vergnügen erregt, sondern bloß deswegen, weil es ein vernünftiges Vergnügen erregt, welches eine Folge von Beobachtung und Ueberlegung ist. Das Vergnügen, welches diejenigen beym neuen Gesange empfinden, die nichts davon verstehen, ist nichts als eine Reihe von materiellen Sensationen, die gleichsam mechanisch durch die natürliche in jedem einzelnen Tone liegende Melodie hervorgebracht werden; man genießt es bey den Gurgeleyen einer Nachtigall eben so gut, als bey der

Stimme eines Sängers. Und wenn bloß von diesen Vergnügen die Rede ist, wenn sie sich hieran begnügen wollen, und bloß um deswillen in das Theater gehen, so mögen sie die Urtheile des Pöbels gelten lassen, ich widersetze mich nicht! Aber, o du übermenschliche Schönheit der Musik! O Nachahmung, Tochter des Himmels! Ich trete nicht mit so niedrigen Empfindungen vor deinen Altar. Wenn ich ins Theater gehe, um dir meine Verehrung zu beweisen, so gehe ich mit dem nicht unedeln Stolz dahin, ein vernünftiger Mensch zu seyn, und auch selbst bey dem Gebrauch meiner Fühlbarkeit die Rechte und Vorzüge meiner Natur erhalten zu wollen. Ich begehre zuerst von dir, daß du den Schein des Wahren in Dichtung verwandelst, und mich dadurch täuschest und hintergehest; daß du die Täuschung und den Betrug auf den höchsten Grad treibest; daß du mich ein bloßes Aggregat von Tönen für wahre Seufzer eines mir ähnlichen Wesens halten läßest, und mich wie einen zweyten Aeneas zwingst, den Schatten der Creusa anstatt ihres Körpers zu umarmen. Du sollst sodann von mir fordern, daß nach verschwundener Täuschung ich noch fortfahre, mit Wohlgefallen daran zu denken, daß ich getäuscht gewesen bin; daß ich die mächtige Zauberey der Töne bewundere, die dieß bewirkten; daß ich die ähnlichen Stellen mit dem Wahren, woraus mein angenehmer Wahn entsprang, vergleiche; daß ich aus der Vergleichung der Stimme, welche sang, mit der Leidenschaft oder der Idee, welche sie mir vorstellen wollte, Schlüsse ziehe; und daß ich dem

von Milton eingeführten Adam ähnlich, nachdem ich das schöne unbekannte Bild von der künftigen Gattin im Traum mit Vergnügen angesehen habe, hernach beym Erwachen das glänzende Feuer der Augen, die goldenen Haare, die Rosen auf den Lippen, die milchweiße und sanfte Fleischfarbe, und die vollkommene Ründe der Glieder im Original einzeln gegen einander stelle.

Richter der Schönen ist daher bloß derjenige, der mit einem feinen und geschwinden Gefühl eine starke Denkkraft vereinigt, welcher sowohl die Feinheit als die Mannichfaltigkeit der Beziehungen unter den Gegenständen des Geschmacks augenblicklich begreift, welcher aus einem sichern Grundsatz eine geschwinde Reihe von richtigen Folgen herleiten kann, mit einem Wort, welcher einen erleuchteten Geist, mit einem gefühlvollen Herzen vereinigt, zum Theater oder zu den Schriften bringt. Ohne diese beyden Gaben ist es eben so unmöglich von Sachen des Geschmacks richtig zu reden, als es einem Blindgebohrnen seyn würde, von Farben zu urtheilen. Wie soll man aber so große und seltene Eigenschaften von einem meistens unwissenden oder unaufmerksamen Publikum erwarten, welches, so wie es oft mit andern Augen sieht, und mit den Ohren anderer hört, auch nicht selten mit den Sensationen anderer genießt? Wie sind sie von einer Versammlung zu hoffen, die zu den dramatischen Vorstellungen mit eben dem Geiste geht, mit welchem sie in ein Caffeehaus, zu einer Unterredung, oder auf eine Redoute gehen würde, nemlich um vier Stunden

hindurch etwas ganz anders zu thun, als seinen Kopf mit Ideen und sein Herz mit Empfindungen zu bereichern? Wie kann man glauben, sie bey einer Versammlung von Personen zu finden, die nach einer langen und noch nie unrichtig befundenen Erfahrung ihren Beyfall stets dem Schlechten und der Vernachlässigung des Guten ertheilt? Welche in Menge zu den Ungeheuern hinläuft, die man Trauerspiele des Ringhieri nennt, während sie die erhabene Athalia und die pathetische Alzire einsam auf der Bühne stehen läßt? Welche sich an dem Harlekin oder Possenmacher außerordentlich ergötzt, und bey der Vorstellung des Mißanthrop gähnt? Die den Moliere gezwungen und trocken schilt, und hernach die * * * rühmt. Erhabene Namen, die ihr einst waret, mein Mitleid verschont euch, ihr sollt nicht aus meiner Feder kommen! [79]) Ein Ueberrest von Erbarmen giebt mir ein, euch den süßen Betrug nicht zu nehmen, worin euch eure Eitelkeit fest hält, und euch der dummen Beyfall genießen zu lassen, welcher der einzige Lohn eurer lächerlichen Thorheiten ist.

Hier wird man mir sagen, das von mir entworfene Gemälde gehe bloß den Pöbel an, nicht aber das vornehme und achtungswürdige Publikum welches meistens die Versammlung der Oper ausmacht. Demohngeachtet, selbst mit Gefahr für einen pensylvanischen Quacker, oder für einen noch un-

79) In der ersten Ausgabe stehen die Namen Gozzi, Villis und Chiari; in der zweyten sind sie weggelassen worden.

gebildeten Pampa aus Paraguay gehalten zu werden, sage ich offenherzig, daß, sobald von einem gründlichen Urtheil über das Schöne in den vorstellenden Künsten die Rede ist, dieses vornehme und achtungswürdige Publikum sich vom Pöbel wenig oder nichts unterscheidet. Ja sogar: Pöbel ist in Sachen des Geistes der größte Theil der zierlichen Damen und glänzenden Herren, denen

La gola, il sonno, e l'oziose piume,

das wichtige Geschäfte zu liebeln, oder das noch weit wichtigere zu spielen und sich zu putzen, oder das Vergnügen an Hunden und Pferden, die sie bisweilen ihres Gleichen weit vorziehen, oder der häufige und angenehme Umgang mit Possenreissern, die nöthige Zeit nicht läßt sich zu unterrichten, und ihnen das Vermögen nachzudenken gänzlich benimmt, ob sie gleich meistens den Dünkel haben, entscheiden zu wollen. Pöbel ist der größte Theil der bürgerlichen Personen, welche das Theater besuchen, entweder aus den schon angeführten Ursachen, oder weil die öffentlichen und häußlichen Geschäfte, oder ihr auf andere Dinge gerichtetes Studium ihnen die Musse nicht läßt, auf die feinen Vergnügungen des Herzens zu achten. Pöbel ist in musikalischen Dingen das ganze Geschlecht jener düstern und traurigen Gelehrten, die ihren Charakter auf alle Gegenstände übertragen, und die dazu gemacht, vielmehr die Welt des Saturn zu bewohnen als die unsrige, sich der Verletzung ihrer litterarischen Würde schuldig glauben würden, wenn sie zugeben sollten, sich von der zauberischen Hand der Grazien bisweilen strei-

cheln zu lassen. Pöbel ist auch noch jene weit grössere Menge von Zuhörern, als man gemeiniglich glaubt, welche ihrer angebohrnen groben Ohren wegen gegen das Vergnügen der Musik gleichgültig und im Stande sind, einen Gluck und Mazzoni, einen Pugnani und einen elenden Fiedler mit einander zu vergleichen, auch, wenn man sie über das Verdienst eines Schauspielers befragte, antworten könnten wie jener Bologneser, der sich zu Rom in einer Nacht an einem Tisch befand, an welchem gewisse ihm unbekannte Abbe's spielten, und in Streit über ein Spiel kamen, bey welchem er geschlafen hatte; als er nun unversehens von einem der Spieler gefragt wurde: Was sagen Sie dazu, mein Herr? Wer hat wohl nach Ihrer Meynung Unrecht von uns? antwortete er mit einer possierlichen Verlegenheit; Ah! Ja! Ja! Sehr gut gesagt, mein hochgeehrtester Herr, Sie haben alle Recht.

Wenn wir nun dieser Klasse noch die Heuchler beygesellen, welche affektiren, ein Vergnügen an der Musik zu finden, bloß weil sie es für einen Mann von seinem Geschmack für anständig halten; wenn wir auch die vielen zehlen, welche vom Partheygeist eingenommen, nicht das empfehlen, was sie für gut erkennen, sondern bloß das, was sich ihren Schutz erworben hat; wenn wir nicht wenige ausnehmen müssen, die bloß einer einzigen Art von Geschmack, und einem einzigen Styl ergeben, das Genie bloß auf die Ausübung desselben einschränken wollen, und jenem Oberhaupte der Wilden glei-

chen, welcher glaubte, sein Land begränze die Erde, und er sey der einzige Herr der ganzen Welt, auch alle Morgen aus seiner Hütte gieng, um der Sonne ihren Lauf anzuweisen, welchen sie an jedem Tage nehmen sollte; so wird man sehen, daß am Ende dieses große vornehme und achtungswürdige Publikum in eine sehr eingeschränkte Anzahl von Zuhörern zusammenfällt, die im Stande sind, richtig zu urtheilen. Und diese, weit entfernt durch ihren Beyfall die herrschenden Vorurtheile zu begünstigen, sind vielmehr völlig meiner Meynung, klagen öffentlich über den Verfall der Musik, und sind gegen Componisten und Sänger aufgebracht, die ihn beschleunigt haben.

Ferner: diejenigen, welche aus dem Vergnügen des Pöbels ein Argument hernehmen, um daraus zu folgern, daß der Zusammenhang zwischen den Worten und dem Gesang zur Bewirkung des musikalischen Interesse nichts beytrage, machen beynahe einen eben so großen Trugschluß, wie jene Pseudophilosophen, die, weil der materielle Genuß der Sinne bey der Liebe mit Wollust begleitet ist, glauben, es sey an dieser Leidenschaft nichts anders zu schätzen, als die augenblickliche Wollust. Diese unsinnigen Schüler Aristipps wissen nicht, daß die mechanischen Vergnügungen der Liebe beynahe gar nichts sind, wenn ihnen der Einfluß der Einbildungskraft, oder die Kraft des Herzens, oder die aus moralischen Eigenschaften entstehende Begeisterung mangelt. Jene begreifen nicht, daß das sinnliche und äußere Vergnügen, welches die Töne bey

dem Menschen bloß als physische Maschine betrachtet, verschaffen, auf keine Weise mit jenem andern innern Vergnügen zu vergleichen ist, welches sie dem moralischen, das heißt dem Menschen, verschaffen, der fähig ist, die Sympathie gewisser Töne mit gewissen Empfindungen der Seele zu erkennen, und diese Erkenntniß zur Uebung seiner eigenen Leidenschaften zu nutzen. Alle solche Dinge können nicht aus einer unbestimmten Reihe von Tönen entstehen, sondern aus der Bestimmung, welche diese Töne von den Worten erhalten, die, indem sie uns die Abhängigkeit gewahr werden lassen, in welcher sie unter einander stehen, die nemlichen Ideen und Bewegungen in uns erregen, welche die Gegenwart der vorgestellten Gegenstände selbst in uns erwecken würde. Der heilige Augustinus erklärte daher die Musik als die Kunst gut zu modulieren, [80]) und Plato verglich die vom Gesang getrennte Poesie mit einem Gesicht, welches seine Schönheit und das blühende der Jugend verloren habe. [81]) Eben dieser Philosoph redet von dem Verderbniß der alten Harmonie und des alten Theaters, und schreibt beydes der Schwachheit der Dichter und Musiker zu, die in beyden Künsten das Vergnügen des Pöbels zur Regel des Schönen angenommen, das Vergnügen der Weisern hingegen gänzlich vernachlässigt haben. [82]) Ein anderer nicht minder wich-

80) Musica est scientia bene modulandi. De musica, lib. 1. cap. 2. p. 303.

81) De Republica, lib. 10.

82) De Legibus, lib. 3.

tiger Schriftsteller ist eben der Meynung, und leitet den Verlust der Musik, so wie der politischen Tugenden in Athen bloß davon her, daß die gymnastischen und musikalischen Künste Personen von grossen Eigenschaften aus den Händen gerissen, und sowohl die Ausübung als der Vortheil derselben dem Volke anvertraut worden. [83]) Zwey so achtungswürdige Zeugnisse, mit einer steten Erfahrung unterstützt, sind völlig hinreichend, ein Sophisma umzustoßen, welches man den Anker der Hofnung für die Unwissenden nennen kann.

Wenn nun im neuern Gesange die zwey oben erwähnten Gattungen von Nachahmung fehlen, so muß auch die dritte mangeln, die aus der Aehnlichkeit der Bewegungen entsteht, welche die Copie und die Gegenwart des vorgestellten Originals in uns erregen würde. Doch dieses brauchen wir nicht lange zu beweisen. Denn es ist gewiß, daß die vorstellenden Künste unsere Empfindungen auf keine andere Weise erwecken können, als wenn sie unsere Einbildungskraft eben so rühren, wie sie die wirklichen Dinge gerührt haben würden. Wenn sie daher durch andere Mittel angegriffen wird, oder sich Ideen vor ihr zeigen, die den Dingen selbst zuwider sind, so ist es unmöglich, daß auf irgend eine Weise Rührung hervorgebracht werde. Indem wir also gezeigt haben, daß die Vocalmusik ihrem Zweck nicht entspreche, und daß die Läufer, Triller, Vocalisationen, Cadenzen und die langen Passagen,

83) Xenophon in seiner Rede über die Republik von Athen.

welche die vornehmste Schönheit des neuern Gesangs ausmachen, die Bewegungen keiner einzigen Leidenschaft vorstellen können, so ist auch zugleich, (wenn ich mich nicht sehr irre) ihre Unfähigkeit zur Erregung der Leidenschaften überhaupt hinlänglich bewiesen.

Hieraus kann man sich die Bemerkung erklären, die zuerst in England von Gregory, [84]) nachher aufs neue in Italien von dem oft erwähnten Borsa [85]) gemacht wurde, daß nehmlich, wenn wir den Metastasio bloß lesen, wir ihn nur mit Mühe wieder aus der Hand legen können, weil wir auf den Ausgang seiner Trauerspiele ungeduldig sind; so erweicht, rührt und hält er uns fest bey seinen Werken; wenn wir sie aber auf dem Theater von Virtuosen singen hören, bleiben wir gleichgültig, und fühlen uns nicht im mindesten weder von Interesse noch von Neugierde ergriffen. Dieß kommt bloß daher, daß der dramatische Gesang mit seinen Ausschweifungen und Unwahrscheinlichkeiten den Sinn der Worte so entstellt, daß er, aus aller Verbindung mit der Poesie gerissen, bloß ein willkührliches und von ihr gänzlich verschiedenes Gemälde vorstellt. Hieraus erklärt sich der Widerspruch mit uns selbst und mit unserer Sensibilität, worein uns der Gesang versetzt. Denn ob wir gleich gewiß die Thränen des Mitleides nicht hätten zurück halten können, wenn wir bey dem *Addio*

84) Essay sur les moyens de rendre les facultés de l'Homme plus utiles à son bonheur.

85) Sulla musica imitativa dell' opera. Lettera 1.

des Megakles und bey dem Wahnsinn des Timanth gegenwärtig gewesen wären, so hören wir doch eben dieses Addio auf dem Theater singen, und sehen den nämlichen Wahnsinn vorstellen, nicht bloß ohne zu weinen, sondern wir gähnen, lachen, oder machen wohl gar noch etwas schlimmeres dabey. Hieraus erklärt sich die mit Unwillen vermischte Verwunderung, mit welcher ein solcher Eindrücke ungewohnter Fremder die Beleidigung betrachtet, die man seiner Vernunft anthun will, indem man ihm zu verstehen giebt, daß bloß die Italiäner das wahre Ziel erreicht haben, und daß die musikalische Schönheit einzig und allein bey ihnen zu suchen sey; eine Behauptung, die sie zwar durch Uebertreibung der Vorzüge dieses glänzenden Schauspiels zu beweisen suchen, die aber von der innern Empfindung ihrer Zuhörer sehr bald widerlegt wird, weil statt der Täuschung, die man ihnen versprach, statt der bewundernswürdigen Vereinigung aller schönen Künste, welche doch das edelste Werk des Genies wäre, sie in der Oper nichts sehen, als eine Menge in Helden verkleidete Personen, welche kommen, sich begegnen, den Mund eine Viertelstunde hindurch offen halten, und dann wieder abgehen, ohne daß der Zuschauer begreifen kann, zu welchem Ende dieß geschehe, da alles, so wie im System des Leibnitz, auf bloße Erscheinungen oder Blendwerke hinausläuft. Hieraus erklärt sich die Ungewißheit und Verschiedenheit, womit eben dieselbe Composition, eben dieselbe Arie beurtheilt wird, weil bey dem Mangel eines genauen Verhältnisses zwischen der

Nachahmung und dem nachgeahmten Gegenstande, der musikalische Gedanke, welcher in der Arie enthalten ist, nicht weniger als die Ausführung desselben auf hundert verschiedene Dinge anwendbar bleibt. Der sich selbst überlassene Geschmack des Zuschauers wendet ihn daher bald so, bald anders, und stets auf verschiedene Weise an.

Die zuletzt angeführte Bemerkung könnte, wenn ich mich nicht sehr irre, einiges Licht über die Frage verbreiten, welche schon viele gethan haben, woher nämlich die Geschwindigkeit entsteht, mit welcher verschiedene Arten des Geschmacks in der Musik auf einander folgen, welcher sich nicht bloß von Jahrhundert zu Jahrhundert, sondern alle fünf Jahre verändert, und warum diese Veränderungen bey ihr merklicher sind, als in irgend einer andern von den vorstellenden Künsten. Ich kann nicht alles sagen, was eine so fruchtbare Materie an die Hand geben könnte, welche ohnehin ohne die Beantwortung vieler vorläufigen Fragen nicht gehörig behandelt werden kann. Vor allen Dingen, müßte man wissen, ob es eine Gattung von Musik gebe, die absolut und universell ist, die zu allen Zeiten und bey allen Völkern der Erde gleich gut gefallen müsse; ob das Vergnügen, welches die Musik gewährt, durch Erziehung und Kunst entstehe, das der innern Wirkung dieser Kunst anhänge; ob der ungewisse und willkührliche Charakter, dessen man die Musik beschuldigt, nur der unsrigen, oder jener bisher bekannten eigen sey; ob der Grund dieser Beschuldigung in der Harmonie, oder in der

Melodie, oder in beyden zugleich liege; ob sie in der Anwendung besteht, welche man von den Consonanzen macht, oder in der gränzenlosen Freyheit, welche sich die Componisten beym Gebrauch der Dissonanzen nehmen; ob sie daher entsteht, weil in der Natur kein fester und bestimmter Ton vorhanden ist, welcher die andern Töne erzeugt, und als unwandelbares Prinzipium derselben angesehen werden kann; ob der Verlust der poetischen Prosodie dazu beygetragen haben kann, die Wirkung der Musik unbestimmt und ungewiß zu machen; ob man mit Wahrscheinlichkeit hoffen könne, dem musikalischen Geschmack mehrere Dauer und Festigkeit zu geben u. s. w.

Ich will bloß so viel sagen, daß die Verschiedenheit des Geschmacks und seine geschwinde Veränderung aus eben dem Principio entstehe, welcher die Ausartung des italiänischen Theaters im verflossenen Jahrhundert veranlaßt hat. Das darin aufgenommene Wunderbare, welches kein in der Natur bekanntes Wesen vorstellte, und kein wirkliches Muster abgab, nach welchem sich der Zuschauer richten konnte, nahm jede Gestalt, jeden Anschein an, welchen ihm Ueberdruß, Einbildungskraft und Eigensinn nur immer geben wollte. Da nun im neuern Gesang die Wahrheit des Ausdrucks mangelte, weil die nachahmenden Modulationen von der Natur allzu weit entfernt sind, so blieb kein anderes Vergnügen übrig, als das, welches aus der angenehmen Verbindung der Töne entsteht, die nicht zum Ausdruck eines Gedankens oder zur

Erregung einer bestimmten Leidenschaft eingerichtet, durch ihre Verschiedenheit und Folge bloß das Ohr ergötzen sollen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn der Zuhörer, der die Töne an sich selbst, nicht aber nach dem, was sie vorstellen sollen, betrachtet, bloß in der verschiedenen Verbindung derselben dasjenige Vergnügen sucht, welches er von einer mißverstandenen und unkenntlichen Nachahmung nicht erhalten kann. Und so wie man mit Recht sagt, daß es zur Wahrheit nur einen einzigen, zum Irrthum aber viele Wege gebe, so ist, den Mangel an Uebereinstimmung der Modulationen mit den natürlichen Gegenständen vorausgesetzt, die häufige Veränderung derselben, um dem Zuhörer keine Langeweile zu machen, die Mühe, welche die Sänger sich geben, Dinge zu finden, die durch ihre Neuheit dem Ohr schmeicheln, und die daraus entstehende Verschiedenheit des Geschmacks eine nothwendige Folge davon. In den andern vorstellenden Künsten, als in der Bildhauerkunst, in der Malerey und Poesie ereignet sich dieß nicht, wenigstens nicht so häufig, weil in ihnen der Gegenstand, auf welchen sich die Nachahmung bezieht, näher ist, und die gegenseitigen Beziehungen deutlicher sind; das Fundament des Geschmacks ist daher in ihnen weniger willkührlich. Von der Schönheit der mediceischen Venus, so wie von der Vollkommenheit des Misanthrop von Moliere urtheile ich durch Vergleichung mit den Gegenständen, welche mir vor Augen sind. Das Verhältniß der Glieder, die Feinheit der Züge, der Mund, die Arme, die Hände,

kurz, alle Theile haben in der Gesellschaft ihre Originale, welche der Vergleichung zum Maaßstab dienen, so wie sie auch die Charaktere der Climene, der Alceste, des Philint, des Trissotin, des Vadio und die übrigen, welche in jenem unnachahmlichen Lustspiel enthalten sind, sehr oft haben. Es gehört wenig dazu, sie zu finden, und nicht viel, sie unter einander zu vergleichen. Aber in der Musik, gedankt sey es der übergroßen Verfeinerung, welche man ihr hat geben wollen, ist die Wahrheit des Ausdrucks der Fähigkeit des größten Theils so unangemessen, die Nachahmung so wenig kenntlich, daß der Geschmack unter so vielen und verschiedenen Urtheilen nothwendig schwankend werden muß. Während daher der Apollo von Belvedere, der Laocoon, und der Herkules den Bildhauern noch jetzt nach so vielen Jahrhunderten zu Mustern dienen; während die Venus von Tizian, der h. Pater von Guido und die Madonna von Correggio die übereinstimmende Bewunderung der Maler auf sich ziehen; während ein Fragment von der Sappho, eine Ode von Horaz, eine Elegie von Tibull, eine Idylle von Theokrit, eine Stanze von Ariost und Tasso, ein Sonett von Petrarch, die Thränen des vor dem Achill knieenden Priamus, die Episode vom Tode des Eurvalus in der Aeneide, noch jetzt mit Vergnügen von uns gelesen werden, weil sie ihre erste blühende Schönheit noch nicht verloren haben; während alles dieses geschieht, sage ich, giebt es keine einzige Composition, kein einziges Lied, ich will nicht sagen von den Griechen oder Römern,

sondern nur von den Neuern, vom Guido aus Arezzo an bis zum Anfang unsers Jahrhunderts, welches man kennt, oder welches von Meistern oder von Liebhabern auf dem Theater oder in der Kirche nachgeahmt wird. Selbst die Compositionen der ersten Meister aus unserm Jahrhundert sind jetzt schon Alterthümer geworden, weil kein anderer als der Styl der neuern Sänger gefällt, der übrigens in wenig Jahren nicht minder einem neuen Geschmack wird weichen müssen, welcher sicher ebenfalls erfolgen muß. Weil nun auf diese Weise der Nachkommenschaft kein klassisches Muster bleibt, nach welchem sich das Studium der Jünglinge stets richten könnte, so liegt hierin eine Veranlassung mehr zur Verschiedenheit der Meynungen und des Geschmacks in dieser Art. Denn die Schönheit des Gesangs hängt großentheils von der Art seiner Ausführung ab, welche bloß durch die lebendige Stimme des Sängers selbst erkannt werden kann. Nach seinem Tode, bloß aus seinen hinterlassenen Werken von seinem Verdienste urtheilen zu wollen, ist nicht besser, als wenn man die Schönheiten der Helena aus ihrem Leichnam beurtheilen wollte. Es ist daher nichts unnützer, als den Styl des Egiziello, des Bernacchi, des Farinelli, oder des Buzzoleni aus irgend einer von ihnen bekannt gemachten Composition wieder kennen lernen zu wollen. Die Hand der Zeit, welche der ganzen Natur tiefe Spuren der Zerstörung eingräbt, verschont die flüchtigen Töne noch weit weniger, und der bewundernswürdige Gesang jener Sänger, an Unbeständigkeit dem Ele-

mente gleich, woraus er erzeugt wurde, hat sich, nachdem er eine Reihe von vorübergehenden Sensationen hervorgebracht hatte, in den unendlichen flüchtigen Vibrationen verloren, die von dem Stoß klingender Körper wechselsweise entstanden und verschwunden, endlich im Abgrund des Nichts taub und stumm geblieben sind.

Dieß ist die Antwort auf den Einwurf derjenigen, die, weil sie sehen, daß die Arien der verstorbenen Componisten kalt und leblos klingen, wenn sie nach neuer Art ausgeführt werden, schließen, die Musik unsers Zeitalters sey weit vorzüglicher, als die Musik anderer Zeiten. Sie wollen nicht bedenken, daß die schönste Musik von der Welt geschmacklos wird, wenn ihr das bestimmte Maaß von Zeit und Bewegung mangelt, daß es allzu schwer ist, beydes auf dem bloßen Papier aufzubehalten, weil hier die Beyhülfe des Sängers und der mündliche Unterricht des Componisten fehlt, daß wir fast bey allen alten Arien die wahre Art des Vortrags verloren haben, daher meistens die Bewegung derselben zu geschwind oder zu langsam genommen wird, und daß der sich selbst überlassene Geschmack des Sängers sie bey der Ausführung fast nothwendig so entstellen muß, daß man ihren Ursprung nicht mehr erkennen kann. Daher ist in Frankreich von vielen ein Chronometer (Zeitmesser), oder eine Pendul, welche die Bewegungen der Musik genau abmißt, für nöthig gehalten worden. Ein solcher Zeitmesser würde außer dem Vortheil, die Stimme des Sängers auch in den Arien, welche

auf dem Theater gesungen werden, nach der Natur ihrer Bewegung und der Anzahl der Vibrationen zu leiten, damit zwischen dem Orchester und ihr, jene so oft fehlende Einheit herrsche, auch noch einen andern gewähren; man würde nämlich durch dieses Mittel den genauen Grad von Bewegung, mit welchem sie ausgeführt wurden, nicht nur in entfernte Länder, sondern auch auf künftige Zeiten bringen können. Affilard in seinen *Principes tres-faciles pour bien apprendre la Musique*, hatte vor alle Arien die Zahl der Schwingungen gesetzt, welche die erwähnte Pendul in der Zeit eines Taktes machte. [86])

Mein Wunsch wäre, hier denjenigen noch lebenden Sängern öffentliche Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, die uns, frey von der allgemeinen Seuche, nachahmungswürdige Muster des wahren dramatischen Gesangs gegeben haben. Aber die

86) Hier führt der Verfasser Diderots Observations sur le Chronometre an, die er aber wohl nicht gelesen haben muß, weil er sonst wissen würde, daß Diderot ganz gegen die Einführung des Chronometers war. Er glaubte nämlich, daß der Musiker dadurch zu einer Maschine, so wie der Chronometer selbst, gemacht würde, und daß der Vortrag desselben steif und leblos werden müßte. Wenn freylich der Zeitmesser durch ein ganzes Stück hindurch gebraucht werden sollte, so könnte Diderot wohl Recht haben; allein als Mittel betrachtet, den Anfang der Bewegung bey einem musikalischen Stück zu bestimmen, wird ein solcher Chronometer allerdings nützlich seyn können. Indessen ist doch auch nicht zu läugnen, daß, außer der richtigen Bewegung, noch gar viel dazu gehört, um gewisse Eigenheiten des musikalischen Vortrags sicher von einer Zeit auf die andere zu bringen.

ſtrenge Wahrheit, welcher ein Schriftſteller auch ſogar die Wünſche eines gefühlvollen Herzens aufopfern muß, hält mich zurück, es zu thun. Nein: ich habe ihrer gar viele in Italien gehört, die für ſehr vortreflich gehalten werden (und die es auch nach den Begriffen, die man gewöhnlich von der Vortreflichkeit hat, ſind,) und dennoch habe ich keinen einzigen gefunden, deſſen Geſang nicht mehr oder weniger von den in dieſem Kapitel aus einander geſetzten Fehlern angeſteckt wäre. Sicher wird es Ausnahmen von dieſer Regel geben, aber ich kenne ſie nicht. Da ſie alle vom rechten Wege entfernt ſind, ſo werde ich ihnen die gröſte Billigkeit beweiſen, wenn ich ſie nach dem Maaß beurtheile, in welchem ſie demſelben näher ſind. Unter den andern wird am meiſten von Marcheſi und Pacchierotti geredet, deren Verſchiedenheit des Styls und Geſchmacks die Urtheile des Publikums noch getheilt hält. Es kommt mir nicht zu, zu entſcheiden; wenn aber die Beſchreibungen, welche man mir von ihrer Art zu ſingen gemacht hat, nicht unrichtig ſind, wenn mich die allgemeinen Begriffe vom Schönen nicht hintergehen, wenn die Liebe zur Simplicität, zum Leidenſchaftlichen und zum Wahren mein Ohr gegen die Verführungen eines kunſt- und bewunderungsvollen Styls nicht verhärtet hat, ſo wirſt du, Pacchierotti, o pathetiſcher Pacchierotti! ſo ſehr dich auch dein Nebenbuhler in vielen glänzenden Eigenſchaften übertreffen mag, das einzige lebende Genie ſeyn, welches ich mit dem grünenden Lorber krönen möchte, womit das alte

Griechenland die Statuen des Arion und des Thamyris krönte.

Funfzehentes Kapitel.

Dritte Ursache: Fast gänzliche Vernachlässigung der musikalischen Poesie. Beurtheilung der berühmtesten dramatisch-lyrischen Dichter nach dem Metastasio. Beschaffenheit der komischen Oper.

Die Wissenschaften, welche die Untersuchung des Wahren zum Gegenstand haben, und die Künste, deren Zweck die Vervollkommung des Geschmacks ist, machen bey einer Nation, bey welcher sie ausgebildet werden, ein sehr verschiedenes Glück. Die Fortschritte der erstern, wenn die wahre Methode, sie zu studieren, einmal gefunden ist und befolgt wird, sind nach eben dem Maaße größer, in welchem die Anzahl derjenigen größer ist, welche sie ausüben; denn da die Vervollkommung derselben entweder von der Menge und von der Berichtigung wiederholter Thatsachen, oder von Entwickelungen aus einem unwidersprechlichen Grundsatze abhängt, so ist jedermann im Stande, die Genauigkeit jener zu nutzen, und ihnen durch eigene Entdeckungen noch mehr Licht zu geben, so wie auch viele von dieser einen vortheilhaften Gebrauch machen können. Die Algebra also, die Geometrie, die Schifskunst, die Hydrostatik, die Astronomie, die Medicin, die Physik und die andern ähnlichen Wissenschaften sieht man überall

desto mehr emporkommen und blühen, je allgemeiner das Studium derselben ist, je anhaltender und häufiger die Versuche darin angestellt werden und je weniger die Denkfreyheit darin eingeschränkt ist. Demohngeachtet machen die Theologie und die Metaphysik eine Ausnahme von dieser Regel. Die erste, da sie hauptsächlich auf Ansehen und positive Vorschriften gegründet ist, würde, wenn sie sich von diesen beyden Punkten entfernen wollte, Gefahr laufen, sich entweder von ihrem Wege zu verlieren, oder in ein Labyrinth von verschiedenen Meynungen zu verwickeln, die der Erkenntniß des Wahren, und dem Beßten der Religion gleich hinderlich seyn könnten. Die zweyte müßte, da sie sich nur auf wenig wahre Principia gründet, und zum Theil von Notionen gewisser von Natur dunkler, noch nicht erklärter Begriffe abhängt, die noch außerdem nicht von allen allgemein angenommen sind, nothwendig willkührlich und vieldeutig in ihren Folgerungen werden. Daher kommt es, daß das Land der Metaphysiker meistens das Land der Irrthümer ist, und daß für jeden guten Kopf die Ankündigung eines neuen Systems in dieser Wissenschaft von der Ankündigung einer neuen Modification des Irrthums in nichts verschieden ist.

In den Künsten, deren Gegenstand das Schöne ist, ereignet sich gerade das Gegentheil von dem, was in den Wissenschaften geschieht. Hier hängt die Kunst, seine Absicht zu erreichen, ganz von der besondern Organisation desjenigen ab, der sie ausübt, von dem größern oder geringern Grad des

Gefühls und der Phantaſie, von der gegenwärtigen Stimmung derjenigen, welche die Eindrücke empfangen, und von den in einer Nation oder in einem Jahrhundert herrſchenden Begriffen; ihre Verhältniſſe ſind ſo fein, ſo verwickelt, ſo ſchwer; die Natur, welche ſie nachahmen, nimmt entweder in moraliſcher oder phyſiſcher Rückſicht nach Gewohnheiten, Vortheilen, Leidenſchaften, Himmelsgegenden und Regierungen ſo verſchiedene Geſtalten an, daß kein mittelmäßiges Talent hinreichend iſt, ſo große Hinderniſſe zu überwinden, ſondern daß der ganze Umfang und die ganze Kraft des Genies dazu erfordert wird. Denn während ein Menſch von ſehr eingeſchränktem Geiſt durch Mühe und Fleiß die allgemeine Maſſe unſerer Kenntniſſe in den natürlichen Wiſſenſchaften noch um etwas vermehren, und ſich durch dieſes Mittel vor andern auszeichnen kann, wird kein Kopf von geringem Werth, ſo viele Mühe er auch auf die Uebung der ſchönen Künſte verwenden mag, je den Beyfall des Publikums erhalten, weil er nie fähig befunden werden wird, ſie nur einen Schritt weiter bringen zu können. Hierauf gründet ſich die Maxime des Horaz, daß weder die Götter, noch die Menſchen, noch die Rednerbühnen den Dichtern erlauben, mittelmäßig zu ſeyn. [87])

87) — — Mediocribus eſſe poetis
Non Dii, non homines, non conceſſere columnae.

De arte poetica.

Nun sind die großen Genies von jeder Art schon ziemlich selten. Bisweilen verlaufen viele Jahrhunderte, ehe die Geschichte nur ein einziges zehlen kann. Die Aloe, welche hundert Jahre keimt, andere hundert Jahre wächst, sodann noch hundert Jahre steht, ehe sie verwelkt, ist überhaupt das Sinnbild des Ursprungs, der Fortschritte und des Verfalls der Künste, des Geschmacks und derjenigen, welche sie vervollkommen. Wenn man nun nichts desto weniger annimmt, daß ihre Cultur bey einem Volke allgemein wird, so muß diese Voraussetzung nothwendig den Verdacht ihrer Mittelmässigkeit erregen, weil sie den Händen des Pöbels überlassen, oder von niedrigen Köpfen ausgeübt werden, die unfähig sind, sich zu der Höhe zu erheben, welche ihre Natur erfordert, sie folglich nothwendig ebenfalls trivial werden, und das Kleinliche und Niedrige derjenigen annehmen müssen, welche sie, ob ihnen gleich alles Genie und Naturell dazu fehlt, dennoch kultiviren wollen. In diesem Fall sind die Künste und schönen Wissenschaften wie die angenehmen Farben des Regenbogens anzusehen, wenn sie durch ein schlecht geschliffenes Prisma betrachtet werden.

Dieß ist genau der Zustand, in welchem sich gegenwärtig die italiänische Poesie befindet. Eine Menge von Dichtern, die nach dem Ausdruck des Angelus Politianus, in Italien wie die Erdschwämme hervorwachsen, läßt alle Tage auf die gedultigen Ohren des Publikums eine ganze Sündfluth von wohlklingenden Narrheiten, von Sonetten und

Canzonen regnen, die ſie die Frechheit haben, anakreontiſch, petrarchiſch oder pindariſch zu nennen, ob ihnen gleich dieſe Benennung beynahe mit eben dem Rechte zukommt, als einigen aſiatiſchen Fürſten die Titel zukommen, welche ſie einander geben, wie z. B. Herren des Horns des Mondes, oder Bezwinger der Elephanten. Da dieſe angenehmſte unter den Künſten der Nachahmung nicht mehr mit Nutzen zu den großen Gegenſtänden der Moral, der Geſetzgebung und Politik angewendet werden kann, wie es bey den Griechen geſchah, ſie auch den belebenden Geiſt nicht mehr hat, welchen ihr Dante, Petrarch, Taſſo, Arioſto und Metaſtaſio zu geben wußten; ſo iſt nun die Unglückliche ſo herunter gekommen, daß ſie bey jeder kleinen Gelegenheit, als bey Hochzeiten, Kloſtergelübden, Siegen, Geburtstägen, gelehrten Zuſammenkünften u. ſ. w. zu einem gedungenen unbedeutenden Compliment dienen muß, ohne daß ſie uns andere Bilder vorſtellt, als die gewöhnlichen von der Fackel des Hymen, welche den Pfad zu den Seelen der Helden erleuchtet, die oben in den Sphären ungeduldig auf die glückliche Entwickelung des Keims warten, oder von dem ſchalkhaften Amor, welcher aus Grauſamkeit die Herzen der Schönen mit ſeinen Pfeilen verwundet, oder von der Themis, die in eine roſenfarbige Wolke gehüllt, jährlich dreyhundertmal die Reiſe vom Olymp zum Collegio der Doktoren macht, um den Wettſtreit eines gelehrten und artigen Jünglings zu ſchmücken, oder von der armen Nice, welcher von den Liebhabern mehr widerſprechende Beywörter

gegeben werden, z. B. mitleidig und grausam, gottlos und gütig, wildes Thier und Fels, Medusa und Aurora, Engel und Tyger, als nur immer der berühmte Timon in dem Gespräch des Lucian gegen den Jupiter ausstieß. Lauter Bilder, die zwar bey ihrem Ursprunge schön, und so lange sie den Werth der Neuheit hatten, fähig waren, ein unerwartetes Vergnügen zu verursachen; die aber jetzt

Sogni d'infermi e fole di romanzi

zu seyn scheinen, weil der Geist weder das Vergnügen der Ueberraschung, noch dasjenige, welches aus der Bemerkung ihrer Schicklichkeit entsteht, noch durch sie genießen kann. Hieraus entsteht der Geist, einander nachzuahmen und zu wiederholen, welches beym größten Theil nothwendig ist, weil es dem größten Theil an eigenen Reichthümern fehlt. Auch entsteht hieraus die Monotonie im Denken und Schreiben, aus der Monotonie das Knechtische, aus dem Knechtischen das Matte, und sodann der Eckel bey vernünftigen Lesern, die von einem gerechten Unwillen ergriffen, hernach der Kunst und den Künstlern, den Academikern und den Academien, den Lobreden und den Lobrednern, die wohl verdiente Verachtung beweisen. [88])

88) Von den italiänischen in Sonette gebrachten Lobreden sagt der berühmte Franzos, Herr Thomas, in seiner Geschichte der Lobreden Kap. 39, sehr schön: Sie sind unter den Lobreden die gangbare Münze des Landes. Jedermann verkauft, verschenkt, bezahlt oder empfängt sie. Es giebt ihrer für alle Menschen und für alle Vorfälle. Man lobt mit Sonetten einen

Unter den Gattungen der Poeſie iſt aber keine geringer geachtet und mehr vernachläſſigt worden, als das muſikaliſche Drama. Ueber die Ungereimtheit der Italiäner in dieſem Punkte muß man erſtaunen. Während ſie ſich an dem Schauſpiel ſo ſehr ergötzen, während ſie ſich rühmen, die glücklichen Ausüber zu ſeyn, die es auf die höchſte Stufe von Vollkommenheit erhoben haben, während ſie voll Begeiſterung für alles ſind, was mit Muſik in Beziehung ſteht, können ſie es demungeachtet ertragen, daß der poetiſche Theil, die erſte Quelle des Ausdrucks im Geſange, und der geſunden Vernunft im Ganzen, ſchändlicher Weiſe in einem ſchlimmern Zuſtande danieder liegt, als eine ungülckliche und elende Proſe, in einem Zuſtand, worin weder das Theater ſeine Rechte, noch die Spra-

Bauer, einen Poeten, einen Mönch, eine Dame und einen Schneider. Stets wiederholt und ſtets wieder vergeſſen, fallen ſie hinter einander her, wie der Regen auf die Straßen, ohne daß ſie diejenigen, welche ſie ertheilen oder empfangen, weder größer noch kleiner machen als ſie ſind. Sie ſind eben ſo als eine Mode anzuſehen, wie ein Gruß, ein Compliment eine Mode iſt. Was würde er geſagt haben, wenn er gewußt hätte, daß ſie jetzt ſogar an Kutſcher und Köche ertheilt werden, und daß die Frau eines Markthelfers in ihrer Schwangerſchaft von einem Sonettiſten mit folgender poetiſchen Prophezeihung becomplimentirt wurde:

E da te ſortirà prole il' Eroi?

Uebrigens iſt hier die Rede nur vom größten Theil, da es gewiß iſt, daß ſich gegenwärtig unter den italiäniſchen Dichtern mehr als einer findet, der mit Sinn und Geſchmack zu dichten weiß.

Anm. des Verf.

che ihre Vorzüge behauptet, in einem Zustande, worin die Musik keine Bilder zu malen, noch einen Rhythmus zu befolgen findet, in einem Zustande, worin die Vernunft nicht die mindeste Verbindung der Theile noch das gesunde Gefühl irgend ein auf Leidenschaften gegründetes Interesse gewahr wird, in einem Zustande endlich, worin alle Augenblicke die Geduld des Zuschauers und der Geschmack des Lesers beleidigt wird. Die Insekten der Litteratur, diejenigen nämlich, welche über den unreinsten Sümpfen des Parnasses herumflattern, sind die einzigen, welche sich erkühnen, die Hand an die schwierigste, feinste und schwerste unter allen Gattungen der Poesie zu legen. Es ist nun nicht das wichtigste, sondern das trivialste Geschäft, Verfasser eines Opernbuchs zu werden; ein Titel, dessen ganzen Werth sie kennen, und ihn mit Fleiß aus eben dem innern Gefühle verschweigen, aus welchem die Menschen ihre Schände zu verbergen suchen. Auch ist es billig und Recht, daß ihr Glück nicht größer sey, als ihre Fähigkeit. Als elende Sklaven des Unternehmers, des Componisten, des Sängers, haben sie nur den Namen eines Poeten, und die Schande ihn zu entweihen. Schulknaben, die ohne Furcht vor Schlägen sich noch nicht von ihrer Stelle entfernen dürfen, sind jetzt Dichter musikalischer Dramen geworden. Ein Phänomen von dieser Art verdient, daß man sich ein wenig dabey aufhält, um die Ursachen desselben zu entwickeln. Es sind ihrer (so viel ich davon begreifen kann) hauptsächlich zwey. 1) Das Aufkom-

men des neuern Gesangs auf dem Theater, und der übertriebene Geschmack an den Decorationen. Wir wollen beyde zuerst einzeln in der ernsthaften Oper untersuchen, sodann auf die komische übergehen.

Im vorhergehenden Kapitel ist weitläuftig von der Herrschaft geredet worden, welche die Sänger auf der Scene an sich gerissen haben, es ist gezeigt worden, durch welche Mittel sie sie erreicht haben, und man hat die Ursache des Mißbrauchs in der Vernachlässigung der Recitative, in der einzigen Sorgfalt für den Gesang der Arien, und in der Ausschmückung derselben mit tausend künstlichen Modificationen der Stimme gefunden. Diesen Grundsatz vorausgesetzt, sieht man deutlich, daß in unsern Zeiten der Gesang die Hauptsache des Melodrama ist, daß die ganze Handlung sich um diese Axe herumdreht, daß die dem festgesetzten System unterworfene Poesie nur Gelegenheits- nur Nebensache, daß sie zwar der Musik das Thema angiebt, aber gänzlich von ihr abhängt, daß sie folglich durch Entsagung ihrer eigenen Rechte, um sich nach den Rechten ihrer Gebieterin zu bequemen, die Anordnung, die Einrichtung der Scenen, die Verwickelung hintansetzen, den Styl und die Sprache vernachlässigen, tausend lebhafte und leidenschaftliche Situationen verlieren, die nun eckelhaft und langweilig gewordenen Recitative abkürzen, mit einem Worte, das Gedicht verderben mußte, um bloß dem eingeführten Ceremoniel zufolge, ein halbes Dutzend cantabler Arien, ein Duett, ein Trio oder

ein Finale zu liefern. Und wenn diese einzelnen Arien, Duette oder Chöre nur wenigstens so beschaffen wären, daß uns ihre Schönheit, Neuheit oder Interesse für die Aufopferungen des gesunden Verstandes schadlos halten könnten, die zum Besten des Gesanges geschehen; wir würden uns sodann an die Gewohnheit halten, die man mit den Ueberbleibseln der griechischen Sculptur zu beobachten pflegt, von welchen man in Ermangelung einer ganzen Statue doch noch einen einzelnen Arm, ein Bein, oder einen Arm bewundert und aufzubewahren sucht. Allein hier sind die abgerissenen Stücke sämmtlich schlecht, und vielleicht schlechter als das übrige. Ich sage schlechter, weil sie alles poetischen Colorits beraubt sind, keine Harmonie, keinen Styl, keinen Numerum, und nichts als alltäglich und unbedeutende Gedanken enthalten, die schon Millionenmale wiederholt und auf dem Theater den Sonetten ähnlich sind, welche bey Gelegenheit einer Promotion oder Hochzeit an den Straßenecken angeschlagen werden.

Sowohl die Poesie als die Musik haben sich gegenseitig ihren Wirkungskreiß verengt, indem ihnen gewisse poetische und musikalische Schranken bestimmt sind, welche sowohl die eine als die andere in einer knechtischen Mittelmäßigkeit erhalten. Obgleich die Musik alles was Klang ist, zur eigentlichen, und noch viele Dinge, die nicht tönen, zur uneigentlichen Absicht hat, so wird doch dieser allgemeine Begriff sehr eingeschränkt, wenn vom vorstellenden Gesang in einer dramatischen Handlung

die Rede ist. Denn alsdann ist es nothwendig, die große Anzahl derjenigen klingenden Körper, derjenigen physischen Wesen der Natur, die durch Instrumente, nicht aber durch die Stimme vorgestellt werden, nicht in Anschlag zu bringen. Man darf auch nicht an die innern Verhältnisse denken, welche die Klänge unter sich haben, Verhältnisse, die zwar gleichsam die Metaphysik und Algebra der Musik ausmachen, deren Kenntniß aber übrigens dem Sänger nicht nothwendig ist. Eben so wenig darf man derjenigen Art von Melodie oder angenehmen Empfindung Erwähnung thun, die durch irgend eine klingende Erzitterung hervorgebracht, und einzig und allein bestimmt, dem Ohr zu schmeicheln, von jeder Art der Nachahmung weit entfernt ist. Wenn man nun alle die erwähnten Umstände von der Vocalmusik absondert, so schränkt sich ihr Geschäft bloß auf Nachahmung der in der menschlichen Rede enthaltenen Töne ein. Aber das schlimmste ist, daß nicht jede Rede, nicht jeder Ton derselben dem Gesange angemessen ist. Bloß diejenigen sind es, welche deutliche und fühlbare Inflexionen haben, so daß ihr Ausdruck schon an sich selbst eine Bedeutung hat, welche mit keiner andern verwechselt werden kann. Die durch Höhe und Tiefe, oder durch Langsamkeit und Geschwindigkeit unterschiedenen Töne sind es, weil es gewiß ist, daß ein einförmiger und nie durch irgend einen Umstand veränderter Grad der Stimme kein Gegenstand der Nachahmung für die Musik werden kann. Die Accente sind es, welche den Grundton einer Leiden-

schaft oder einer Empfindung ausmachen; denn wenn die Seele für jede ihrer Empfindungen eine allgemeine Bewegung hat, welche sie charakterisirt, so wird die Musik, die jene Bewegung ausdrücken soll, ebenfalls einen Grundton haben müssen, der ihr zur Richtschnur dient. Endlich sind es alle mit dem Grundton verwandte Töne, oder solche, die in der harmonischen Progression von ihm erzeugt werden; weil jeder derselben durch seinen individuellen Ausdruck zur Erregung der individuellen Bewegungen, die im allgemeinen Gang der Leidenschaft enthalten sind, beytragen wird. Und dieß ist die Ursache, warum die bloß poetische vom Gesang getrennte Deklamation natürlicherweise weniger ausdrucksvoll ist, als die musikalische; denn es findet sich in ihr keine so große Menge von Tönen, welche auf eine physische Art die Bewegungen der Seele nachahmen. Dagegen hat sie den Vortheil, uns wahrscheinlicher und der Natur angemessener vorzukommen, woraus sodann folgt, daß, obgleich die recitirte Deklamation weniger Wirkung auf die Sinne beweißt, sie doch geschickter ist, Ueberzeugung in uns hervorzubringen, und daher einen desto größern Einfluß auf den Geist hat. Hierdurch erhalten wir noch eine neue Bestätigung der im ersten Band, Kap. 1. festgesetzten Grundsätze über die zum Melodrama schicklichen Gegenstände, und über die Beschaffenheit der Personen, wo weitläuftiger gezeigt wurde, daß die langen Erzehlungen, die Berathschlagungen, die Intriguen, Warnungen, politische, moralische und phylosophische Untersu-

chungen, und alles was in der menschlichen Unterredung ruhig und gleichgültig ist, nicht für den Gesang gehört, so wie sich auch die häßlichen und verborgenen Leidenschaften, die kalten, ungleichen, ernsten und verstellten Charakter, jene Gegenstände überhaupt, die zwar nicht ihrer Natur nach, wohl aber in Rücksicht auf Vocalmusik stumm sind, weil sie ihr weder Mannichfaltigkeit noch Deutlichkeit des Accents an die Hand geben, nicht für ihn schicken. Und dieß ist eine andere nicht geringe Verminderung der für den dramatischen Gesang schicklichen Materie, der, wie schon oft gesagt worden ist, in seiner Nachahmung nur die ursprünglichen und genauen Züge der Leidenschaften fest halten kann

Ohngeachtet der erwähnten Armuth an nachzuahmenden Gegenständen, würde der Musik noch ein größerer Reichthum übrig bleiben, als nöthig ist, wenn die Poesie in der Auswahl der Gegenstände weniger Sklavin wäre, und ihr die ganze Menge von ausdrucksvollen Situationen an die Hand gäbe, deren sie sich bedienen könnte. Wenn die Griechen, die sich nicht einfallen ließen, in ihren Trauerspielen andere Bewegungen ausdrücken zu wollen, als Schrecken und Mitleid, doch schon ein so pathetisches, so mannichfaltiges und reiches Theater hatten, so müßten es die Neuern mit noch mehrerm Rechte haben, die sich durch Annahme eines sehr erweiterten, dem gegenwärtigen politischen Zustand der Gesellschaft angemessenern dramatischen Systems, nicht bloß auf die Vorstellung jener zwey

Leidenschaften eingeschränkt, sondern mit dem glücklichsten Erfolg auch die Bewunderung, die Frömmigkeit, die Zärtlichkeit, Freundschaft, eheliche und kindliche Liebe, Ruhm, Vaterlandsliebe und andere ähnliche Empfindungen mehr auf der Bühne vorgestellt haben, die im grösten Theil der Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides unbekannt sind. Und es ist gewiß, daß die Mannichfaltigkeit der Leidenschaften und die Menge der Charaktere, die von uns vorgestellt worden sind, die Sphäre der Musik nicht wenig erweitert, und daß Themistokles, Arbaces, Aristea, Megakles, Zenobia, Hypermnestra, Timanth und Cleonice der Melodie weder ein weniger fruchtbares noch weniger angenehmes Feld eröffnet haben, als ihr zu Athen die Charaktere der Hecuba, des Orest, Oedip, oder Ajax eröffneten. Allein durch einen Fehler der damals unter uns herrschenden Gewohnheiten, durfte die Poesie keine Gegenstände mehr behandeln, die nicht mit der Liebe in Beziehung standen, und mit Seufzern, Klagen, und andern Trübsalen dieser Leidenschaft zu thun hatten. Und warum dieß? Weil eine alte eingewurzelte Gewohnheit verlangt, daß in jeder Oper zwey, bisweilen auch drey Frauenzimmer auf dem Theater erscheinen sollen; da nun der Dichter wenigstens mit der Hälfte derselben nichts anzufangen weiß, weil sie zur Verwickelung durchaus unnütz sind, so muß er, um ihnen doch irgend eine Beschäftigung zu geben, auf ein Paar Liebende denken, mit welchen sie wechselsweise auf eine geschmacklose Art schön thun können. In sol-

cher Noth, und gezwungen, die wahresten und leidenschaftlichsten Modulationen für die beyden ersten Personen aufzusparen, was kann er den Nebenpersonen anderes in den Mund legen, als kalte und gemeine Empfindungen, und können diese sodann mit einer andern als unbedeutenden und langweiligen Musik begleitet werden? Auch selbst beym Ausdruck der Hauptleidenschaften kann er nicht umhin, einerley Dinge öfter zu wiederholen, weil die Situationen in allen Dramen beynahe einerley sind, und weil die in gleiche Umstände versetzten Menschen sich stets auf gleiche Art ausdrücken werden. Bey der Leidenschaft der Liebe geschieht dieß um desto mehr, weil sie zwar von Natur die stärkste, aber auch am wenigsten ausgebreitet ist; denn sie wird durch einen einzigen Gegenstand bestimmt; und ihre Mittel sind die einfachsten. Sind daher diese wenigen charakteristischen Züge vollendet, welche eine gewisse Situation bezeichnen, so fallen sogar die Hauptpersonen in gemeine Ideen, die auf hundert verschiedene Fälle anwendbar, folglich unfähig sind, ein lebhaftes Interesse zu bewirken. Das Herz giebt keine andern Empfindungen an die Hand, als solche, die es wirklich an die Hand geben kann; es ist also nöthig, die Sprache der Einbildungskraft und des Geistes einzuschieben, welche auf dem neuern Theater sehr herrschend geworden sind, und den Ruin der Musik und der Poesie nach sich gezogen haben. Denn so wie die eine bey solchen Umständen gewöhnlich nichts anderes hören läßt, als *idolo, nume, rio destino, stelle infauste, astri tiranni, ritorte,*

catene, prigionia d'amore, nebst mehrern solcher Stellvertreter des Affekts und des Metrums, so wird dadurch die andere fast ganz auf eckelhaft süße Arietten und auf Rondo's eingeschränkt. In der musikalischen Poesie der Italiäner bestätigt sich die Wahrheit jenes Verses, welchen Boileau auf einen seiner Landleute anwendete, vollkommen:

E jusqu'a je vous hais, *tout s'y dit tendrement.*

Zärtlichkeit, ob sie gleich bisweilen aus wahrer Leidenschaft entspringt, ist doch meistens nur eine von der Galanterie in Gebrauch gebrachte conventionelle Sprache, die in der wahren Liebe nichts besser ist, als die Heucheley in der Tugend. [89])

Dieser Mißbrauch wurde hernach auch von den dramatischen Componisten befolgt, weil er ihre Unwissenheit sehr begünstigte, und ihrer Trägheit mehr als irgend etwas anderes angemessen war. Die vorbesagte eingeführte Sprache reißt den Dichter bey tausend Gelegenheiten aus der Noth. Weiß er nicht, wie er eine interessante Handlung führen soll, so wird ihm eine Liebesintrigue dienen können. Weiß er seinen Personen keine Worte in den Mund zu legen, so darf er sie nur verliebt seyn lassen, und sie werden in den Gemeinplätzen der Galante-

89) Der vorige König von Preußen verglich die italiänische Beredsamkeit mit der ungerührten Sane Dieser sehr bedeutende Ausdruck könnte mit gleichem Rechte auch auf den größten Theil der musikalischen Poesien angewendet werden. S. *Oeuvres du Philosophe de Sans-Souci*. Part. II. Lettr. 6. Anmerk. des Verf.

rie Materie genug zur Unterredung zu finden wissen. Will er sich den Schutz und die Gunst junger Frauen, artiger Damen, geistvoller und liebenswürdiger Sängerinnen verschaffen, so weiß er aus langer Erfahrung, daß es dazu kein besseres Mittel giebt, als ihre feinen Ohren recht oft mit so schönen lieblichen, kleinen, ganz mit Amoretten angefüllten Einfällen zu kützeln. Das nämliche gilt auch von den falschen Gleichnissen, die am Ende der Scenen angehängt werden, von der Anzahl und den Eigenschaften der Personen, von der Art die Handlung einzuleiten und zu verwickeln, lauter Dinge, die nach einerley Leisten gearbeitet werden, und den Dichter der Mühe überheben, auf die wahre Nachahmung der Natur, und auf die Schwierigkeiten, welche ein gut ausgeführtes tragisches Werk mit sich führt, zu achten. Und was bekümmert er sich erst um die Einheit des Gedankens und Gegenstandes, die von großen Meistern so sehr empfohlen worden ist? Was um die Simplicität der Mittel, um die Wahrheit der Charaktere, um die Schönheit des Styls, um die Malerey des menschlichen Herzens, um die Stärke und Wahrheit der Leidenschaften, wenn er das Geheimniß gefunden hat, den Parnaß mit geringerer Mühe zu ersteigen, und mit einem leichtern, obgleich vergänglichern Lorber bekränzt zu werden?

Bey dieser Armuth an poetischem und musikalischem Ausdruck, die nicht aus einem innern Fehler des Melodrama herrührt, sondern zufällig durch Mißbräuche entstanden ist, macht der Geschmack,

der denn doch in seinen Vergnügungen einigen Ersatz sucht, das, was bloß Nebensache ist, zur Hauptsache. Die Kleidungen, die Erleuchtung, die Decorationen, die Scenen, die Veränderungen der Scene, dieß sind jetzt die Schönheiten, welche man auf dem italiänischen Theater an die Stelle des von Metastásio so glücklich befolgten, und mit so vielen Annehmlichkeiten verschönerten Plans gesetzt hat. Der wenig glückliche Erfolg der Dichter, welche diesen vortreflichen Schriftsteller nachahmen wollten, hat veranlaßt, daß man die Fehler ihrer Unfähigkeit dem Melodráma zuschrieb, und weil sie die Schwierigkeiten nicht zu überwinden wußten, welche bey dem gegenwärtigen Zustand der Musik die erträgliche Ausführung einer Handlung bey historischen Gegenständen mit sich führt, so hat man allzu übereilt geschlossen, die aus der Geschichte genommenen Gegenstände, und das allgemeine System der italiänischen Oper seyen den Umständen des Theaters nicht mehr zuträglich. Da hiezu noch der mächtige Einfluß des französischen Namens, und die glänzenden Sophismen einiger ihrer Philosophen kamen, die schon anderwärts (Band i. Kap. 2.) von mir widerlegt sind, so fiengen die Italiäner an, den Schönheiten ihres eigenen Landes zu entsagen, um fremde Manieren anzunehmen, und sodann dieses sonderbare Produkt des italiänischen Himmels nach dem Geschmack der Bewohner der Seine einzurichten. Nun artete die musikalische Poesie aus, und fiel fast um ein ganzes Jahrhundert wieder zurück, bey einer Nation, wo Apostolo

Zeno gelobet und Metaſtaſio ſo ſehr bewundert wird, deſſen erhabenes und edles Genie, wenn er noch lebte, den offenbaren Widerſpruch nicht würde begreifen können, nach welchem man ſein Andenken mit ſo prächtigen Lobreden ehrt, und ſich doch hernach in der Ausübung von ihm und ſeinen Muſtern ſo außerordentlich weit entfernt.

Es iſt nicht leicht vorherzuſehen, auf welchen Punkt des Verderbens das muſikaliſche Trauerſpiel bey den erſt neuerlich angenommenen Maximen geführt werden wird; wenn es aber erlaubt iſt, zu prophezeyhen, welches in wiſſenſchaftlichen Dingen mit gröſſerer Sicherheit geſchehen kann, als in politiſchen, oder in Materien von noch gröſſerer Wichtigkeit, ſo behaupte ich freymüthig, daß, im Fall kein neuer Geiſt in Italien aufſteht, der, dem edeln Schüler des Gravina ähnlich, deſſen Vorzüge in Achtung ſetzt, und das, was er zu unternehmen nicht Muth genug hatte, vollendet, das Melodrama auf dem Wege iſt, in eben den Grad von Schlechtheit zu verfallen, in welchem es im verfloſſenen Jahrhundert lag. Corneille und Racine glaubten, die Vortreflichkeit der italiäniſchen Oper beſtehe hauptſächlich in der ſchönen Muſik und in der ſchönen Poeſie; jetzt glaubt man, ihr gröſter Werth beſtehe darin, daß man vielmehr zu den Augen als zu den Ohren rede, und daß man durch das Schauſpiel, durch prächtige Scenen, durch geſuchte Modulation und durch Blumen der Beredſamkeit intereſſire. Im erſten Fall muß das Wunderbare der Einbildungskraft, das willkührliche

Maschinenwerk wieder auf die Scene gebracht werden, welches zwar in einem erzehlenden Gedicht, dergleichen die Epopee ist, sehr gut läßt, die dramatischen Gedichte nach der sehr vernünftigen Meynung des Aristoteles (90) aber völlig verdirbt und verkehrt. Die Ursache davon ist, weil die Ohren, welche im Heldengedicht die Richter sind, durch die Erzehlung weit leichter hintergangen werden, und uns wunderbare Dinge glaublich machen können; die Augen hingegen, für welche die Vorstellung einer dramatischen Handlung gehört, sind weit geschickter das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, und weit schwerer durch die Blendwerke der Phantasie zu hintergehen.

Segnius irritant animos demissa per aures
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus —
Hor.

Man läuft daher Gefahr, die Täuschung des Zuschauers zu zerstören. Im zweyten Fall wird die Nothwendigkeit, die Scenen des Schauspiels auszufüllen, wobey man nur das Gesicht zu blenden sucht, den häufigen oder beständigen Gebrauch der Chöre wieder einführen, und mit ihnen zugleich alle die Mißbräuche, welchen sie unterworfen zu seyn pflegen, zum Beyspiel in tausend handgreifliche Unwahrscheinlichkeiten zu verfallen, und die durch andere schon angezeigte Veranlassungen ohnehin allzu eingeschränkte Sphäre der dramatischen Gegenstände noch mehr einzuschränken. Der

90) In der Poetik, Kap. 24.

dritte und letzte Fall wird die völlige Vernichtung des Styls und der Musik nach sich ziehen. Die Vernichtung des Styls, weil man es zur allgemeinen Regel gemacht hat, daß die Poesie im Melodrama keine schickliche Figur spielen, und dadurch eine ihrer Gesellschafterinnen, nemlich entweder die Harmonie oder die Decoration überwiegen könne. Der Musik, weil, jemehr Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die Pracht der Maschienen und auf die Veränderungen der Scenen verwendet, destoweniger wird er für die Melodie übrig behalten, und weil, da die Unternehmer des großen Aufwands wegen, den sie für die Scenen machen müssen, die Musiker nicht mehr so ansehnlich bezahlen können, als sie in den verflossenen Zeiten bezahlt wurden, diese alle Ermunterungen zum Fleiße in ihrer Kunst nach eben dem Maaße verlieren werden, als sich die Hofnung nach Gewinn und Beyfall vermindern wird. Wer kann mir nun sagen, was aus dem in einen so erbärmlichen Zustand versetzten musikalischen Trauerspiel werden wird?

Die bisher angestellten analytischen Untersuchungen über die ernsthafte Oper könnten durch Thatsachen weit mehr Licht erhalten, wenn ich meine Feder mit der Hernennung der unzehligen schlechten Werke besudeln wollte, welche zu unsern Zeiten die italiänische Scene entehren. Allein zufrieden, ihrer nur obenhin erwähnt zu haben, und überzeugt, daß es eine mit Bösartigkeit vermischte Pedanterie seyn würde, bloß das Schlechte einer Nation anzuführen, ohne auch zugleich ihr Gutes se-

hen zu wollen, gehe ich mit Vergnügen über sie hinweg, um bloß derjenigen melodramatischen Schriftsteller Erwähnung zu thun, welchen ihrer Verdienste wegen entweder ein ausgezeichneter Platz gebühret, oder welche nicht verdienen, unter die dumme Heerde der ungeschickten Reimer gemischt zu werden. Sie theilen sich in zwey Classen. In die erste gehören diejenigen, welche nach der Verbesserung des Melodrama versucht haben, das französische System auf dem Theater einzuführen. In die zweyte diejenigen, welche den Fußstapfen des großen kaiserlichen Dichters gefolgt sind.

Paolo Rolli aus Rom, ein zierlicher und feiner Schriftsteller, berühmter Uebersetzer des englischen Gedichts von Milton, glücklicher Nachahmer des Tibull in Elegien, Nebenbuhler des Catull in den eilfsylbigen Versen, und Nachfolger des Anakreon in seinen Canzonetten, schrieb auch zwey Melodramen unter dem Titel *l' Eroe Pastore* und *Teti e Peleo*; die an Werth weit unter seinen übrigen Werken stehen. Ob man gleich Reinigkeit der Sprache, und hin und wieder eine gut gearbeitete Arie darin findet, so fehlt ihnen demohngeachtet jenes Helle und Bestimmte im Recitativ, die Geschwindigkeit in den Scenen, die Wärme in der Handlung, der Contrast in den Zufällen, kurz alles, was solchen Werken Interesse und Leben giebt. Diese Fehler sind bey ihm dadurch veranlaßt worden, daß er den Quinault nachahmen wollte, ohne dessen schätzbare Eigenschaften zu besitzen, und den Metastasio vernachlässigte, dessen er in seiner histori-

schen Vorrede zur Thetis nicht einmal Erwähnung thut, ob er ihm gleich bey seinem damaligen grossen Ruhm gewiß nicht unbekannt seyn konnte, um so mehr, da beyde mit einander unter dem Vincenzo Gravina gelebt haben. Sein Stillschweigen setzt also entweder ein allzu ungünstiges Vorurtheil, oder einen gewissen Neid voraus, der eines so edlen Verehrers der Musen sehr wenig würdig ist.

Carlo Innocenzo Frugoni, einer der ersten Dichter seiner Zeit in Italien, theils durch kraftvollen Styl, theils durch bedeutende Beywörter, und theils durch die Menge und Deutlichkeit seiner Bilder, verfertigte einige musikalische Dramen, die mit königlicher Pracht auf dem Hoftheater zu Parma vorgestellt wurden, aber auch bewiesen, wie eingeschränkt der Umfang des menschlichen Geistes ist, und wie eine Art des Talents fast immer die andere ausschließt. Ich halte mich indessen nicht bey der Fehlerhaftigkeit des Plans auf, so wie auch nicht bey den willkührlichen Charakteren, bey den personificirten Wesen der Einbildungskraft, bey dem Mangel an Zusammenhang in den Scenen, und bey der harten für die Musik sehr unbequemen Versification. Wir wollen ihm in Betracht seiner andern schönen Werke diese unreife Geburten einer veralteten Muse verzeihen, und uns mit dem aufrichtigen Geständniß begnügen, welches er selbst von seiner Unerfahrenheit in der dramatischen Poesie macht. Verdammt sind (sagte Frugani in einem Brief an eine achtungswürdige Person zu Bologna)

die musikalischen Dramen, und derjenige dazu, der sie zuerst auf unsere Theater gebracht hat, um den Dichtern den Kopf zu verwirren, die Castraten unermeßliche Summen gewinnen zu lassen, die Poesie zu ruiniren, die Musik weibisch zu machen, und die Sitten zu verderben. Ich weiß nicht mehr, wo mir der Kopf steht. Ich befinde mich auf einem Wege, der auf dem Parnasse nicht der meinige ist. Ich strauchle bey jedem Schritt, und wenn ich nicht fluche, so geschieht es, weil ich ein rechtschaffener Dichter bin. Sie sollen diese meine schändliche Arbeit sehen, sobald sie geendigt und gedruckt ist, u. s. w. Dennoch hatte der Dichter für diese schändliche Arbeit ein Geschenk von 250 Zechinen, außer seinem jährlichen Gehalt, ein Preiß, der sicher weder für den Artaxerxes, noch für den Cato, noch für den Aetius des unvergleichlichen Metastasio bezahlt wurde. Auch außerdem klingt die doppelte Beschuldigung im Munde des Frugoni niedlich, die er den musikalischen Dramen macht, daß sie nemlich die Sitten und die Poesie verderben. Bey der ersten glaube ich einen von den Cethegis zu hören, der dem Catilina seine Rebellion verweißt; bey der zweyten eine von den unglücklichen Damen, welchen die karge Natur das Glück zu gefallen versagt hat, die sodann weit mehr aus Neid als aus Eifer für die Sitten, gegen die galanten Moden declamirt, welche der Stellung so viele Annehmlichkeit geben, und die natürlichen Schönheiten junger Frauen-

zimmer, die glücklicher sind als sie, weit sichtbarer machen. (91)

Einige wenige, zum Theil ernsthafte, zum Theil komische Dramen, mit einer schönen Versification, und mit Rücksicht auf Musik gearbeitet, schrieb Hr. Riniero de' Calsabigi, die man im zweyten Band seiner Werke sehen kann. Unter diesen zeichnen sich der Orpheus und die Alceste aus, ob sie gleich durch die vortrefliche Musik, welche Gluck dazu gemacht hat, berühmter sind, als durch ihr eigenes Verdienst. Diese Werke haben das Schicksal gehabt, sehr angesehene Tadler zu finden. Als Metastasio den Orpheus gelesen hatte, soll er gesagt haben: In diesem Drama sind alle vier letzten Dinge enthalten, nur das jüngste Gericht nicht. (92) In der That findet man den Tod der

91) Die Schriftsteller, welche mit einer gewissen Gattung von Litteratur vom Publikum nicht gut aufgenommen worden sind, werden meistens Verläumder dieser Gattung. Der berühmte *La Metrie*, ein schlechter praktischer Arzt, suchte aus Rache die Arzneykunst in seiner Penelope zu beschimpfen. Scaliger, der vom Publikum ausgelacht wurde, weil er geglaubt hatte, in seiner Ciclometria die Quadratur des Cirkels gefunden zu haben, ließ seinen Zorn an der Mathematik aus. Racine und Boileau, die beyde unfähig waren, die musikalische Leichtigkeit des erfindungsvollen Quinault zu erreichen, schlugen sich auf die entgegengesetzte Seite, und suchten die musikalische Oper lächerlich zu machen. Alle diese können mit den Renegaten verglichen werden, die die unversöhnlichsten Feinde derjenigen Religion werden, welche sie verlassen haben. Anm des Verf.

92) In questo dramma vi sono tutti i quattro Novissimi eccettuato il giudizio.

Eurydice, die Hölle und das Elysium darin. Ueber die Alceste ist die Kritik des J. J. Rousseau bekannt, die in einem an den Engländer Burney gerichteten Brief enthalten ist; eine Kritik, welche Männer von Einsichten sehr richtig finden werden, wenn sie an die Monotonie, welche überall darin herrscht, an die wenige Mannichfaltigkeit der Leidenschaften und Situationen, an das Interesse, welches von Akt zu Akt mehr ab als zunimmt, an die wenig glückliche Entwickelung des Ausgangs und an die Unwahrscheinlichkeit einiger Zufälle denken wollen. Solche sind unter andern, daß die Höllengeister der Alceste vom Sterben abrathen, da es doch ihrem Charakter und Interesse weit angemessener wäre, sie in ihrem Entschluß zu bestärken, so wie es der Tod in der Tragödie des Euripides macht, welcher mit dem Apollo redet; eben so auch die Eilfertigkeit, mit welcher im zweyten Akt ein Ball unter den Hofleuten veranstaltet wird, um die unerwartete Wiederherstellung Admets zu feyern, ohne daß in dieser großen Freude irgend jemand an die abwesende Königin denkt, die doch die Hauptperson dabey seyn mußte. Der Verfasser, dem es sicher weder an Genie, noch an Kenntnissen fehlt, hätte überlegen sollen, daß ein so einförmiges und trauriges Werk, wie die Alceste, vielleicht für das Theater zu Athen gut gewesen wäre, daß sie aber, wenn sie unter uns von einem Mann, der seinen eigenen Grundsätzen und der Poesie so genau folgt, wie der Ritter Gluck, in Musik gesetzt werden sollte, nothwendig die Geduld der italiänischen Zuhörer

ermüden mußte, die mit einer weniger traurigen Fühlbarkeit begabt, und an eine leichtere und glänzendere Harmonie gewöhnt sind. Er hätte auch darauf denken sollen, nicht mit sich selbst in Widerspruch zu gerathen; denn nachdem er in seiner Dissertation über Metastasio das Verdienst dieses Dichters bis an die Sterne erhoben, und die Ausschweifungen und Regellosigkeiten des französisch-melodramatischen Systems ins helleste Licht gesetzt hat, nähert er sich doch in der Ausübung diesem eben so sehr, als er vom wahren Wege, welchen jener den italiänischen Dichtern gezeigt hat, abweicht. Der von Calsabigi angenommene Plan scheint nicht dahin abzuzwecken, daß die Poesie von selbst die Veränderungen der Scene und die Situationen an die Hand gebe, sondern daß die Situationen und Veränderungen der Scene der Poesie nur nachfolgen. Nach diesem Argument suchte er bloß die Augen und die Phantasie zu unterhalten. In dieser Absicht verdreht er den Dialog, verkürzt die Anspinnung der Handlung, bereitet die Zufälle nach seiner Weise vor, und verstellt, so wie es ihm am bequemsten dünkt, die Charaktere. *Rem quacunque modo rem*; dieß ist sein Wahlspruch. Ein solches System kann auf dem Theater zufälligerweise Wirkung thun, wenn der Componist mit einer schönen Musik, der Maschinist mit angenehmen Decorationen und der Balletmeister mit einer gehörigen Ausführung der Tänze, den Zuschauer von allen Seiten so bestürmen, daß ihm keine Musse übrig bleibt, mehr als nöthig ist, auf die Poesie

zu achten. Wenn aber diese äußern und vorübergehenden Blendwerke einmal verschwunden sind, so muß es den Mann von Geschmack nothwendig schmerzen, die Poesie, die als Gebieterin und Königin in jedem dramatischen Schauspiel den ersten Platz behaupten sollte, als bloßes Instrument der Perspective und der Composition brauchen zu sehen, und anstatt ihre eigne Reichthümer zu zeigen, wie die gerupfte Krähe des Horaz zu seyn, *furtivis nudata coloribus*. Er hätte vor allen Dingen seine Kräfte ein wenig besser prüfen müssen, wenn er den Bogen des Ulyß spannen, und einen Gegenstand bearbeiten wollte, der schon vom Metastasio bearbeitet war, dem auf dem Wege der Ehre zu begegnen, gewiß für niemand, er sey auch wer er sey, vortheilhaft ist und seyn kann. In der That, die Danaiden von Calsabigi, sein neuestes zu Neapel herausgekommenes Drama, ist mit der Hypermnestra verglichen worden, das heißt: man hat ein ausschweifendes Gemälde von Giordano einer Malerey von Correggio an die Seite gestellt. Wenn irgend ein Charakter oder eine Situation darin enthalten ist, die man leidenschaftlich nennen kann, wie es die meisten Vorfälle der Hypermnestra und des Lynceus sind, so ist sie vom römischen Original copirt; von dem seinigen ist nichts darin, als eine Reihe von Gemälden, wobey der Dichter die falsche Maxime: *frappez plutôt fort que juste*, welche man dem Voltaire zuschreibt, befolgt zu haben scheint. Der erhabene Metastasio würde gewiß kein Trauerspiel mit einer Hochzeit angefangen, und

hernach mit der Hölle geendigt haben; er würde mitten unter wahren und wirklichen Personen keine phantastische Liebesgötter haben erscheinen lassen, die ohne Nothwendigkeit mit den Neuvermählten tanzen müssen; er würde der eiteln Pracht der Decoration weder den Zusammenhang noch die Wahrscheinlichkeit und den gesunden Verstand aufgeopfert haben. Eben so wenig muß man glauben, daß er nach kaum geendigter Hochzeit den Vater eingeführt haben würde, der seine funfzig Töchter im Tempel der Nemesis versammelt, und ihnen den Rath giebt, ihre jungen Ehemänner zu ermorden, ohne daß sich diese über ihre unvermuthete Entfernung am Hochzeittage verwundern, oder irgend eine Untersuchung zur Erforschung des Geheimnisses anstellten, und ohne daß die jungen Bräute den grausamen Befehlen ihres Vaters auch nur den mindesten Widerstand thaten. Um so mehr, da der Charakter des Danaus und der Danaiden vom Alterterthum nicht mit so abscheulichen und grausenden Farben geschildert werden, mit welchen sie Hr. Calsabigi schildirt, bey welchem die Töchter als lauter eingefleischte Teufel, und der Vater als ein Treuloser, Meineydiger, und Ungeheuer erscheint; da hingegen sowohl jene als dieser in den Flehenden von Aeschylus nichts als Erkenntlichkeit, Demuth, Zärtlichkeit und Devotion gegen die Götter äußern. Er hat daher die große Vorschrift des Horaz:

Aut famam sequere, aut tibi convenientia finge.

sehr schlecht befolgt. Auch würde sich der kaiserliche Dichter nicht eingebildet haben, daß, um sein Trauerspiel interessant und theatralisch zu machen, es nöthig sey, die Töchter nach der Vollendung ihrer schrecklichen That alle in Bacchantinnen zu verkleiden, und sie auf der Scene singen und tanzen zu lassen, ohne daß vorher die Ursache einer so unvermutheten und fürchterlichen Fröhlichkeit angezeigt worden, und ohne daß ihre Erscheinung irgend einen andern Zweck habe, als ein Chor und eine Scene zu veranstalten. Und er fand das Mittel Leidenschaften zu erregen, Thränen zu entlocken, die Charaktere vortreflich zu malen, die Musik hervorstechen zu lassen, eine Handlung durch drey Akte durchzuführen, und sie mit dem beßten Erfolg zu entwickeln, ohne zu dem gewöhnlichen Hülfsmittel des Calsabigi seine Zuflucht zu nehmen, die Hölle mit den Dämonen erscheinen zu lassen, und ihnen zum Ueberfluß eine Moralität in den Mund zu legen, die ihnen eben so angemessen ist, wie dem heil. Evangelisten Johannes die lächerliche Unterredung, welche ihn Arioſt im Monde mit dem irrenden Ritter Astolph halten läßt. Also ungeachtet seiner poetischen Talente, ungeachtet der schuldigen Achtung, welche Hrn. Calsabigi seines Fleißes wegen gebührt, den er auf theatralische Dinge verwendet hat, wovon er uns sowohl in der angeführten Dissertation, als in seinem Brief an den Graf Vittorio Alfieri vortrefliche Proben geliefert hat, muß man doch zugeben, daß er einer der

Hauptverderber des neuern musikalischen Theaters ist.

Aber nicht alle Dichter unserer Zeit haben die Franzosen nachahmen wollen; es giebt auch viele, die gleich den Trabanten, welche sich im Kreiße der Planeten bewegen, vielmehr dem Metastasio auf seiner glänzenden Laufbahn folgen wollten. Migliavacca, Oliviert, Cigna, Damiani und Fattiboni haben einige erträgliche Werke gemacht. In den Dramen des Ludovico Coltellini, kaiserl. Dichters am Hofe zu Petersburg herrscht Deutlichkeit des Styls, Mannichfaltigkeit in den Arien, Schönheit in den Recitativen, bisweilen eine starke Scene und die schätzbare Kunst, philosophische Maximen auf eine geschickte Art in den Lauf der Handlung zu verweben. Auch das eigentliche Schauspiel findet in seinen Werken Statt, aber er leitet es gewöhnlich aus den Quellen der Geschichte her, und beobachtet die Sitten und Gewohnheiten der Völker, so wie sichs gebührt. Es ist Schade, daß er in der Anordnung der Plane nicht glücklich genug gewesen ist, daß er die Charaktere sich selbst nicht gleich genug malt, daß die Ausgänge kalt und meistens unwahrscheinlich sind, und daß das Bestreben, das Melodrama nach einem gewissen von ihm angenommenen System einzurichten, welches in der Verbindung der Poesie, des Tanzes, der Musik und der Decoration mit der Handlung bestand, ihn bisweilen Ausschweifungen begehen ließ. Solche sind im Antigonus die stumme Scene der zwey Brüder Etevcles und Polynices, welche

in der ersten Scene bloß deswegen auf dem Theater erscheinen, um sich einander umzubringen, ohne ein Wort zu sagen; eine Erscheinung, die der Dichter bloß um der Scene willen vorgehen läßt, die aber für die auf keine Weise zu einem so abscheulichen Auftritt vorbereitete Einbildungskraft des Zuschauers allzu traurig ist. Solche sind auch die am unrechten Orte angebrachten, wenigstens im größten Theil eingemischten Tänze, da es gewiß ist, daß ein Tag der Thränen und des Kummers, wie für die Argiver derjenige seyn mußte, an welchem sie auf einmal fast den ganzen Stamm ihrer Könige verloren hatten, eben nicht der schicklichste zu vier verschiedenen Tänzen war. Ich übergehe die unwahrscheinliche Umänderung des Creon, in der letzten Scene, die dem bösartigen Charakter ganz entgegen ist, welchen ihm das ganze Alterthum beylegt; sie sollte bloß dem Dichter aus der Noth helfen, und die übliche Endigung mit einer Vermählung erleichtern. Die nemlichen Vorzüge und die nemlichen Fehler finden sich auch in der Iphigenia, einem sehr gerühmten musikalischen Trauerspiel von dem nehmlichen Verfasser.

Eine starke poetische Ader, großes Feuer, und eine häufige Lekture des Metastasio bemerkt man in den wenigen dramatischen Werken des berühmten Don Saverio Mattei aus Neapel. Seine mit Geist, Ungezwungenheit und Feuer verfertigte Uebersetzung der Psalmen, zwar an mehrern Stellen unrichtig, weil sie zu frey ist, und ihr vielleicht jene Feinheit und Reife mangelt, welche das allzu feurige Genie

so schwer erreicht, zeigt uns, daß vielleicht niemand wie er im Stande gewesen wäre, den Verlust seines berühmten Freundes zu ersetzen, wenn seine fruchtbare Phantasie, die sich nicht an einem einzigen Ort von Ruhm begnügt, oder die häußlichen Umstände ihn nicht gezwungen hätten, seine Aufmerksamkeit auf verschiedene andere, weitläuftige und mannichfaltige Wissenschaften zu wenden. Was mich in meiner Meynung bestärkt, ist der glückliche Erfolg, womit er eine Scene aus der Hecuba des Euripides in die italiänische Sprache übertragen hat, die den lebhaften Wunsch in uns erregt, von eben der Hand auf eben diese Weise gearbeitet, nicht nur diesen Dichter sondern alle andern alten Dramatiker zu sehen. Deswegen bin ich aber doch nicht geneigt, den scheinbaren und wenig gründlichen Gedanken beyzustimmen, die der Verfasser mit vielem Scharfsinn und mit vieler Gelehrsamkeit, aber nicht mit gleicher Richtigkeit über die Uebereinstimmung des dramatischen Systems der Athenienser mit dem unsrigen in seiner Dissertation über die Art, die griechischen Tragiker zu interpretiren, vorgetragen hat.

Ein gelehrter Spanier, welcher den Muth gehabt hat (wovon man nicht leicht wieder ein Beyspiel finden wird) in einer fremden Sprache eine der schwersten poetischen Arbeiten, dergleichen das Trauerspiel ist, zu unternehmen, hat ebenfalls seine Kräfte an einem musikalischen Drama versuchen wollen. Der Scipio in Carthago vom Abt Colomes verdient unter den Dramen unserer Zeit

einen ausgezeichneten Platz, und ich würde kein Bedenken haben, ihn für das erste zu erklären, wenn der Verfasser mit der Simplicität der Ausführung, mit der Auswahl und Mannichfaltigkeit der Versarten, mit dem lyrischen Reichthum der Arien, und mit den Vorzügen einiger des Metastasio würdigen Scenen grössere Geschwindigkeit in der Verwebung, mehr Wärme in der Handlung, und einen lebhaftern Contrast in den Zufällen hätte verbinden wollen. Ein anderer würde vielleicht gewünscht haben, daß die Tugend des Scipio weniger ruhig wäre, und daß die untergeordneten Personen keinen so großen Theil des Interesse an sich gerissen hätten, welches hauptsächlich auf die Hauptperson hätte fallen müssen; denn es ist gewiß, daß der Charakter des Scipio, ob er gleich, philosophisch betrachtet, groß und heroisch seyn mag, doch weder so theatralisch, noch so geschickt zur Musik ist, als der Charakter der Arminia und des Lucius. Die Ursache davon ist, weil, um Handlung hervorzubringen (welche die Seele des musikalischen Theaters ist,) der Streit und Contrast der Leidenschaften, so wie man ihn bey diesen beyden unglücklichen Verlobten sieht, weit zuträglicher ist, als die weise Standhaftigkeit eines Helden, dessen Sieg wenig Werth hat, weil ihm das Opfer wenig kostete. Marcus Aurelius, und Plutarch wollten, daß die Männer einem Fels ähnlich seyn sollten, der, auf seinem Grunde unbeweglich, die Wellen zertheilt, welche fürchterlich um ihn herum brausen, und so hat der Abt Colomes seine Hauptperson ge-

malt; allein das Theater, welches eine ganz eigene Statik hat, will ſie lieber dem Schiff ähnlich haben, welches von widrigen Winden ſeines Schickſals ungewiß, mitten in den ſtürmiſchen Wellen umher getrieben wird, und im Zuſchauer vom Ufer eine gewünſchte Empfindung von Furcht für die Gefahr des Schiffers; und von Wohlgefallen an der eigenen Sicherheit erregt. (93)

Reinigkeit der Sprache, Zierlichkeit des Styls, poetiſches Colorit, Mannichfaltigkeit und Feinheit der Bilder, mit dem beßten Geſchmacke ausgedrückt, ſind die Eigenſchaften, welche den Aleſſandro und Timoteo vom Graf Gaſtone della Torre di Rezzonico charakteriſiren, der auf dem Hoftheater zu Parma vorgeſtellt wurde. Wenige, aber um es beſſer zu ſagen, keines von den neuern muſikaliſchen Dramen iſt mit gleicher Schönheit geſchrieben. Ueberdieß hat es den unwiderſprechlichen Vorzug der Neuheit, weil er der erſte geweſen iſt

93) Das Problem über die Urſachen der angenehmen Traurigkeit, welche das Trauerſpiel erregt, das die Federn einiger berühmten Schriftſteller unſers Jahrhunderts ſo ſehr beſchäftigt hat, nemlich des Abt Dubos, Fontenelle, Hume, und Ceſarotti, findet ſich ſchon viel früher auf eine vortrefliche Art vom Lucrez in folgenden herrlichen Verſen aufgelößt:

Suave mari magno, turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius ſpectare laborem;
Non quia vexari quemquam eſt iucunda voluptas,
Sed quibus ipſe malis careas, quia cernere ſuave eſt;
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos inſtructa, tua ſine parte pericli.

Anm. des Verf.

(so wie es mir scheint) der durch Veränderung des Systems dieses Schauspiels eine bloß beschreibende Ode, dergleichen die Gewalt der Musik oder das Alexandersfest von dem Engländer Dreyden ist, dramatisch gemacht hat. Auch hat der italiänische Verfasser reichlich aus dieser Quelle geschöpft. Ein anderer Engländer, mit Namen Brown hat ihm, in seiner Abhandlung über die Vereinigung der Musik und Poesie, die Idee dazu an die Hand gegeben. An einem andern Orte werden wir weitläuftiger von den Unbequemlichkeiten und von den Vortheilen reden, die mit der vorgeschlagenen Methode des Engländers verbunden sind. Fürs erste finde ich wenigstens die gute Absicht eines jeden löblich, der um den Misbräuchen des neuern Theaters abzuhelfen, dem Publikum einen Versuch von dieser Art liefert. In den Regionen des Geschmacks, so wie im unermeßlichen Ocean würden ohne den kühnen Muth einiger Schiffer, die dem Cook und Drake ähnlich sind, noch viele Länder unbekannt seyn. Dennoch scheint es nicht, als wenn das Publikum dieser Meynung sey, wie man aus der Kälte schließen muß, womit es das Drama des Grafen Rezzonico aufgenommen hat. Was für Umständen mag diese scheinbare Undankbarkeit zuzuschreiben seyn? Folgenden, wenn ich mich nicht sehr irre. Erstlich fehlt seinem Styl, ob er gleich sehr poetisch und zierlich ist, jene Weichheit und Leichtigkeit, ohne welche es nicht möglich ist, die Worte für die Musik bequem zu machen. Man sehe, was hierüber im ersten Bande dieses Werks

gesagt ist, wo von den Eigenschaften geredet wird, welche der Styl und die Sprache haben müssen, um musikalisch zu werden, und man wird aus den daselbst angeführten Gründen begreifen, daß die Theorien einiger neuern Italiäner offenbar falsch und unzulänglich sind, welche auf die musikalische Poesie die nemlichen Regeln des Styls anwenden wollten, welche in den Poesien, die nicht zur Musik gebraucht werden, gültig sind. Zweytens fehlt dem von ihm gewählten Gegenstand, der zwar für ein erzehlendes Gedicht gut ist, jene Täuschung und jenes Interesse, welches für das Theater erforderlich ist. Der Verfasser, der seinen Dryden allzu genau nachahmt, läßt uns von der ersten Scene an merken, daß Thais und Timotheus vor den Augen des Alexander ein erdichtetes Schauspiel vorstellen wollen,

Non solo
Colla voce e col suon l'orecchie e l' alma
In questo dì, ma le pupille ancora
Vuol di vano terror, di piacer vano
Affascinarti con portenti.

Es ist daher nicht zu verwundern, wenn durch Mangel an Ueberraschung des Zuhörers, die aus dem Glauben an das, was erzehlt wird, entsteht, auch die Täuschung bey ihm wegfällt, und er sich einbildet, bey einer Masserade, anstatt bey einer wahren und wirklichen Handlung gegenwärtig zu seyn. Die Natur des Gegenstandes ist nicht minder die Ursache des Mangels an Zusammenhang in den Scenen, die so auf einander folgen, daß wenn

eine oder die andere weggenommen werden sollte, das Ganze wenig oder nichts dadurch verlieren würde. (94) Man nehme noch dazu, daß die Hauptperson, dessen Name den Begriff von Heroismus in uns erwecken sollte, im Drama des Grafen Rezzonico keine einzige von den Eigenschaften zeigt, welche Interesse bewirken können. Er erscheint darin weder als großmüthig, noch als Held, noch als Mann von Genie, sondern vielmehr als ein Wahnsinniger, der das Spiel seiner ausschweifenden Sinnlichkeit, ein Sklave der Weichlichkeit geworden ist, der uns in seinen Ketten für die Uebermacht rächt, welche ihm sein Glück über uns verschaft hatte. Auch in dem moralischen Zweck wird gefehlt. Da die bewundernswürdigen Wirkungen der Musik gezeigt werden sollten, so durfte dieß nicht dadurch geschehen, daß ein junger Herrscher durch sie zu einer so heftigen und unmenschlichen Entschließung gereitzt wurde, wie diejenige ist, eine der volkreichsten Städte mit eigenen Händen in Brand zu stecken, eine Stadt, die die Waffen niedergelegt, und sich ihm friedlich unterworfen hatte. Wäre Alexander (wie er auf eine thörichte Weise sich einbildete,) der Sohn einer Gottheit gewesen, so würde diese Handlung allein mich glau-

94) Sehr schön ist der Unterschied, welchen Aristoteles im zehenten Kapitel der Poetik in dieser Materie macht: Es ist nicht einerley, eines aus dem andern, oder eines nach dem andern entstehen zu lassen. Diese Vorschrift ist auf die Folge der Scenen eben so anwendbar, als auf die Ordnung der Begebenheiten.

Anm. des Verf.

ben machen, er sey vielmehr ein Abkömmlig der höllischen Furien, als des Jupiter gewesen. Man wird mir zwar antworten, daß er durch den Wunsch, die ehemals von den Persern erschlagenen Griechen zu rächen, dazu angetrieben wurde; unter diesen Umständen würde sie sodann mehr für eine Handlung der Gerechtigkeit oder des Patriosmus, als für einen unvernünftigen Einfall zu halten seyn. Allein diese Vertheidigung hilft nichts. Erstlich, weil man dabey voraussetzt, daß Alexander nicht von einer überlegten Ursache dazu angereitzt wurde, sondern von einer bloß körperlichen Wuth, die die Blendwerke eines Tonkünstlers, und die Eingebungen einer Courtisane in ihm erregt hatten. Zweytens, weil auch in dem Fall, daß ihn eine falsche Vaterlandsliebe bewogen hätte, diese Handlung der Grausamkeit auszuführen, weder das Theater, noch die Philosophie sie jemals dadurch gutheißen dürfen, daß sie sie zur öffentlichen Nachahmung auf die Scene bringen. O Sterbliche! Ist der Geist des Krieges nicht grausam genug? Müsset ihr ihn noch grausamer dadurch machen, daß ihr den Lorberkranz vergöttert, der von euerm Blute träufelt? Und kommt euch der Despotismus so wenig grausam vor, daß ihr euch nicht scheuet, ihn mit der unsterblichen Krone zu bekränzen, da doch die schönen Künste bloß zur Verherrlichung erhabener Talente, oder wohlthätiger Tugenden dienen sollen?

Doch nunmehr ist es Zeit, zur komischen Oper überzugehen. Wenn man an die Vortheile denkt,

welche die musikalische Comödie vor der Tragödie voraus hat, so scheint es sonderbar, daß sie in einem so schändlichen Zustand liegt, worin man sie jetzt in Italien findet. Die Spähre der Nachahmung in Absicht auf die Menge und Stärke der Charaktere, und auf die Wahrheit des Ausdrucks ist bey ihr viel weitläuftiger als bey der Tragödie. Die tragischen Gegenstände, folglich auch diejenigen, welche zu einer edeln und pathetischen Musik Anlaß geben, müssen seltner seyn, weil sowohl in der moralischen als physischen Welt, die großen Begebenheiten seltener sind, und weil, obgleich das menschliche Leben eine Reihe von schmerzhaften oder angenehmen Empfindungen ist, die Natur, welche die Erhaltung des Individuums an einen Mittelzustand knüpft, es so viel möglich, vor dem höchsten Grad des Schmerzes bewahrt, wie ihm denn auch der höchste Grad des Vergnügens nur allzu sparsam zu Theil wird. Die Krisis einer heftigen Leidenschaft ist daher beym Menschen nicht dauerhafter, als es die außerordentliche Strenge der Kälte in einer Gegend, oder die Verwüstungen des Erdbebens in einem Lande sind. Nun werden die tragischen Leidenschaften nicht eher musikalisch, als wenn sie der Heftigkeit nahe sind, und von der andern Seite ist auch die Classe der Personen, für welche sie eigentlich gehören, im Verhältniß gegen die allgemeine Zahl der ganzen Nation allzu gering; daher muß auch die Zahl der Gegenstände geringer seyn, welche zum musikalischen Trauerspiel brauchbar sind. Bey der Comödie findet sich

das Gegentheil. Die Personen, welche darin vorkommen, machen die zahlreichste Classe der Gesellschaft aus. Die Begebenheiten, welche darin vorgestellt werden, finden sich im gemeinen Leben am häufigsten. Hierdurch erhält der Dichter einen grössern Reichthum sowohl an Personen als an Begebenheiten. *Quidquid agunt homines* ist der Wahlspruch des Komikers. Aber man muß weiter gehen. Die Empfindungen des Volks sind weniger verschlossen, folglich weit offener; ihre Charaktere weniger gekünstelt, folglich auch leichter vorzustellen. Der Accent ihrer Sprache ist deutlicher und lebhafter, folglich auch musikalischer. Ihre Lächerlichkeiten sind stärker und auffallender, und dadurch sind sie zugleich geschickter, nachgeahmt zu werden. Dieß alles geschieht nach der ewigen Vorsehung desjenigen, der alle Dinge hienieden nach einem unveränderlichen System regiert, der die moralischen Wesen in ein vollkommenes Gleichgewicht gesetzt hat, der den Stand der Mächtigen, die stets Sclaven des Glücks und des Vorurtheils sind, durch Verdacht, Reue und geheime Sorgen verbittert, während er die Unbequemlichkeiten des Armen durch grössere Offenherzigkeit, die eine Anzeige einer freymüthigen Seele ist, und durch unverstellte Fröhlichkeit erleichtert, die ein Merkmal eines vergnügten Geistes ist.

So wenig sich der Leser auch auf die Untersuchung der angeführten Ideen einlassen mag, so wird er doch immer finden, daß das System der komischen Oper an sich selbst betrachtet nicht nur

für den Dichter und Schauspieler, sondern auch für den Componisten weit fruchtbarer und bequemer ist, als das System der ernsthaften Oper. Dieß ist es erstlich der großen Menge wegen, die es an Charakteren und andern natürlichen Gegenständen zur Nachahmung darbietet; zweytens der leichtern Ausführung wegen, nicht nur weil die Züge des vorgestellten Gegenstandes hervorstehender und bestimmter sind, sondern auch, weil man überall Originale findet, die mit Bequemlichkeit studirt werden können; drittens des Reichthums an Modulationen wegen, der aus eben den Quellen entspringt, und weil man sich nicht verbunden sieht, die Natur bis zu dem Grade zu verändern, in welchem sie in der ernsthaften Oper entstellt und verändert wird. Denn die Furcht, sich von der gewöhnlichen, den vorgestellten Personen eigenen Sprache allzu sehr zu entfernen, macht, daß die komischen Schauspieler sich nicht in Gurgeleyen oder gränzenlosen Cadenzen verlieren, und daß sie keine ganze Sündfluth von Noten gebrauchen, womit im Trauerspiel die pathetischten und interessantesten Arien von den andern Sängern überschwemmt werden, und womit sie den neuern Gesang, ich weiß nicht ob ich sagen soll, entehrt oder verschönert haben. Und dieß ist die Ursache, warum, überhaupt davon zu reden, die komische Opernmusik in Italien in einem bessern Zustande ist, als die ernsthafte, und warum man für ein Stück von der letztern Gattung, welches Neuheit und gehörigen Charakter hat, ihrer zehen in der komischen Musik

findet. Durch solche Ursachen bewogen, giebt es viele Personen, welche die musikalische Comödie weit mehr schätzen und lieben, als die Tragödie. Und die Wahrheit zu sagen, ob ich gleich bey den Caricaturen der Komiker jenes innige Vergnügen nicht empfinde, welches ich bey den süßen und edeln Thränen, die mich eine schöne tragische Musik zu vergießen zwingt, empfinde, und ob ich gleich, ich weiß nicht durch welche Beschaffenheit meines Temperaments mich genöthigt fühle, in der Litteratur alles das zu lieben, was kräftig zur Einbildungskraft und zur Fühlbarkeit redet, ohne mich eben sehr um das zu bekümmern, was Lachen erregt; nichtsdestoweniger, da es das erste Gesetz des kritischen Philosophen seyn muß, keine allgemeinen Maximen aus besondern Fällen, noch weniger aus sich selbst abzuleiten, und da ich bey genauer Ueberlegung finde, das die Mißbräuche der ernsthaften Oper fast incorrigibel sind, die komische Oper hingegen größere Wahrheit der Natur und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks an die Hand giebt, will ich gerne zugeben, daß man denjenigen eben keiner Ausschweifung, oder eines schlechten Geschmacks beschuldigen kann, welcher dieser vor jener den Vorzug giebt.

So weit ist alles wahr von der Musik, und müßte es auch von der Poesie seyn; allein wenn wir von dem, was seyn müßte und könnte, auf das schließen wollen, was wirklich ist, so werden wir uns sehr verwundern müssen, zu sehen, daß nichts schlechters, grillenhafters und geschmackło-

feres auf der Welt seyn kann, als die komische Oper. So wie die berühmte Statüe des Glaucus, die uns Plato beschrieben hat, am Ufer des Meeres, wo sie stand, von den Wellen so zerschlagen und verdorben war, daß man weder die Gestalt eines Gottes noch eines Menschen daran erkennen konnte, sondern bloß einen unförmlichen Fels sah, so haben die Vorurtheile und die Mißbräuche diese Art von Kunstwerk so entstellt, daß man nicht das mindeste darin entdeckt, was der Poesie eigentlich angehört. Um dieß deutlicher zu zeigen, laßt uns eine Rede vorstellen, welche ein Unternehmer dem Dichter hält, wenn er ihn ersucht, eine solche Operette für die Musik zu schreiben. Sie wird nicht ganz von meiner Erfindung seyn; sie wurde vor einigen Jahren auch mir mit einer überredenden Miene gehalten, die ihre Absicht völlig erreicht haben würde, wenn der Hr. Pandolf, der mir sie hielt, den Damon des Boileau zum Proselyten, oder die Ohren des Midas zu Zuhörern gefunden hätte. Ich werde die Hauptfehler der komischen Oper anführen, und sie zugleich auf eine Art von Theorie zurückführen.

„Die durch das Erdbeben scheu gemachten Bologneser (sagte er mir) sind lange Zeit hindurch ohne theatralische Belustigungen gewesen, das erste Schauspiel also, welches dort vorgestellt werden wird, wird dem Unternehmer großen Vortheil bringen. Ich habe daher darauf gedacht, diesen September eines zu eröfnen; es soll aber ein ganz neues seyn, weil das Publikum jetzt der Alterthü-

mer des Metastasio überdrüßig ist, und mit ihnen, (ob er gleich der erste Dramatiker der Welt ist) eben den Gebrauch machen will, welchen es in den Häusern mit Silbergeschirr und mit Edelsteinen von großem Werthe macht, die nur bey einer außerordentlichen Gelegenheit zum Vorschein kommen, während man sich die übrige Zeit des Jahres hindurch mit andern und schlechtern Geräthschaften behilft. "

„Ich könnte mich nach dem in Italien üblichen Gebrauch richten, welcher darin besteht, die Dramen dieses Verfassers zu verstümmeln, indem man nach Willkühr das Schönste wegnimmt, und an dessen Stelle Arien und Duette, die von irgend einem elenden Reimer gemacht sind, einschaltet; dadurch werden sie so entstellt, und so übel zugerichtet, daß sie ihr Vater schwerlich wieder erkennen würde, wenn er durch ein neues Wunder eines Aesculaps wieder ins Leben zurückgebracht werden sollte. Aber diese Gewohnheit gefällt mir nicht. Das Castriren eines armen Dichters, der nichts Böses gethan hat, ist eine Grausamkeit, die einem guten Herzen widersteht. Und an die Stelle dessen, was etwa fehlt, die Grillen anderer, oder meine eigenen zu setzen, ist eine Sache, die ein wenig nach Eigendünkel riecht. "

„Ich wende mich daher an Sie, und hoffe vor allen Dingen, daß Sie in Absicht auf das Honorarium sich billig finden lassen werden. Ich habe so beträchtliche Summen an die Virtuosen, Tänzer, an den Capellmeister, an die Spieler zu bezah-

len, habe so große Kosten an Kleider, Decorationen, Erleuchtungen, Theaterpacht und andere Dinge zu verwenden, daß mir für Sie fast wenig oder nichts übrig bleibt. Außerdem sind die Worte das, was bey der Oper am wenigsten interessirt, und im Fall, daß Sie es nicht bequem für sich fänden, so giebt es in Bologna eine Menge von Dichtern, die sie mir um sehr billigen Preiß verkaufen werden. Und sehen Sie, wenn man eine Canzone für fünf Paoli haben kann, sollte nicht ein Paar Thaler für ein Opernbüchelchen genug seyn, das am Ende nicht einmal so viel werth ist, als eine erträgliche Canzonetta? "

„Ich traue Ihnen hinlängliche Kenntnisse in den Grundsätzen der musikalisch-dramatischen Kunst zu; nichtsdestoweniger, da es meinen Gewinn oder Verlust gilt, werden Sie mir erlauben, Ihnen einige Rathschläge zu geben, welche Sie genau befolgen müssen."

„Ich wollte nicht, daß das Drama durchaus ernsthaft wäre, weil zu viele Kosten dazu erforderlich sind, eben so wenig aber ganz komisch, weil es sonst mit den schlechten Opern verwechselt werden möchte. Ich wünsche es von Mittelcharakter (das heißt genau genommen, es soll gar keinen haben,) damit es zu gleicher Zeit lachen und weinen mache, daß das Lustige in eine Virbindung gebracht werde, die es nie mit dem pathetischen gehabt hat, daß es auf eine leidenschaftliche Arie eine recht verwirrte enthalte, und der geschickten Pelosini, die im Zärtlichen hervorsticht, so wie dem geschickten

Gnaccharelli, der den vortreflichsten Buffo macht, ein weites Feld eröfnete, ihre Geschicklichkeiten zu zeigen. Auch wünschte ich nicht, daß das Thema aus der Geschichte genommen wäre; es würde zu ernsthaft werden, und könnte bloß nach den Regeln des Aristoteles zusammen gesetzt werden, die doch mit der Oper nichts zu thun haben. Dennoch sähe ichs gerne, daß viele Veränderungen der Scenen und Maschinen nach dem Geschmack der Franzosen darin angebracht würden. O, diese Franzosen haben sich in allen Dingen des Schönen bemächtigt! Abgerechnet, daß die Decorationen dem Volke sehr gefallen, möchte ich auch gerne ein schönes Gemälde von einem Gefängniß und einem Walde sehen lassen, welches sich unter den Scenen findet, die ich gemiethet habe."

„Die andern Dichter haben gewisse Regeln des Styls, und zerbrechen sich den Kopf darüber, den Perioden eine geschickte Wendung zu geben. Man sagt daß ein Meister der Kunst, mit Namen Horaz, dieses ansteckende Uebel durch seine Vorschriften verbreitet habe, und daß die Griechen und Franzosen die Muster dazu geliefert haben. Was mich betrift, so schenke ich Ihnen gerne alle Eleganz, und wenn es Ihnen beliebt, die Grammatik noch oben drein; denn die Erfahrung hat mich gelehrt, daß man ohne beydes auf dem Theater einen sehr dauerhaften Beyfall erhalten kann. Noch vor kurzem wurde eine komische Oper mehr als viermal auf dem Theater wiederholt, worin eine Arie anfing,

Lei si figuri adesso

und endigte eben so schön nach dem Syntax

Lei l' asino sarà.

Ohne Zweifel werden Sie so bösartig seyn, die letzten Worte auf den Dichter zu deuten."

„Ich habe auch sagen gehört, daß das lächerlich-komische aus der Erfahrung, nicht aus der Phantasie genommen seyn müsse, daß man die Menschen gründlich studieren müsse, ehe man sie aufs Theater bringe, daß die Schwachheiten des Temperaments, nicht die mit Ueberlegung begangenen Laster, die Fehler, welche aus einer unschuldigen Sonderbarkeit zu denken, entstehen, nicht die häßlichen und schädlichen Verbrechen, die der komischen Scene angemessene Materie sind, daß diese Materie durch eine bisweilen starke, aber nicht übertriebene Farbe verschönert werden müsse, nebst anderm weitläuftigen Geschwätz, wovon die Herren sagen, es sey vom gesunden Menschenverstand vorgeschrieben worden. Aber ich muß Ihnen sagen, daß der gesunde Menschenverstand nicht für uns gemacht ist. Das Theater hat keine andere Poetik, als die Poetik der Gewohnheiten, und weil diese wollen, daß ein Martuff auf der Bühne stets mit einem Vollmondsgesicht, mit einem Maule, das dem Rachen der Löwen nicht unähnlich ist, die vor das Thor eines großen Pallastes gesetzt werden, mit einer dazu passenden Perucke, und mit einem Kleide erscheinen soll, welches in der bürgerlichen Gesellschaft weder Original noch Muster hat; weil es ausgemacht ist, daß diese

lächerliche Person stets ein tölpischer Vater, oder ein stets eifersüchtiger und gefoppter Ehemann, oder ein geiziger Alter, der sich vom ersten betrügen läßt, welcher ihn geschickt belügen kann; weil die Gewohnheit befiehlt, daß nach dem scenischen Verzeichniß ein Holländer mit einem Quackerhut erscheinen muß, der sich mit Eisendrath wie eine Marionette bewegt, ein Franzos als ein verliebter Jungfernknecht, der eine gute Portion Queckſilber in seinen Adern hat, ein tölpischer Deutscher, der von nichts als von Degen und Weinflaschen spricht, ein spanischer Don Quixotte, der wie eine geometrische Figur einher schreitet, voll falschen Ehrgeitzes und nach einer Art gekleidet ist, wie sie vor zwey Jahrhunderten gewöhnlich war; kurz, weil alles sonderbar, übertrieben, ausschweifend und unnatürlich seyn soll, so werden Sie die Güte haben, sich darnach zu richten, und alle Lehrer, die Ihnen das Gegentheil gerathen haben, zum Teufel zu schicken."

„Auch rathe ich Ihnen, nicht mehr als sieben, und nicht weniger als fünf Personen einzuführen. Was die beyden ersten für einen Charakter haben müssen, wissen Sie. Der dritten Person, oder dem Tenor können Sie den Charakter eines Vaters, eines Alten, eines Eifersüchtigen, eines holländischen Kaufmanns, oder wie es Ihnen sonst am angenehmsten ist, geben. Wenn derjenige, der die Rolle des Vaters macht, funfzehn oder zwanzig Jahr jünger ist als der Sohn, so thut das wenig. Eine geschickte Verstellung des Gesichts,

eine gute Portion Schminke, und die Entfernung machen alles gut. Aber der übrige Theil der Personen muß sehr wenig werden, weil diejenigen, die mir dieß Jahr zu Theil geworden sind, schlecht singen. Und da die Liebe das Reich der Frauenzimmer und die Seele des Theaters ist, so müssen Sie es so einrichten, daß der erste Sänger in die erste Sängerin, und der zweyte in die zweyte verliebt sey, ohne diese Regel würde es nicht möglich seyn, meine Sängerinnen zu befriedigen, die durchaus in Gegenwart des Publikums ein wenig rasen wollen. Und diese Liebeshändel mögen als Hauptsachen oder als Episoden angebracht werden, so sind sie doch immer dem Genie der Musik vortreflich angemessen. Zum Ersatz für diese Unbequemlichkeit können Sie sich hingegen die Mittel zur Entwickelung nach Belieben wählen. Auf die Führung der Handlung rechne ich so wenig, daß es mir völlig einerley ist, ob sie so oder anders fortgeführt wird. "

„Ich habe das Glück einen ersten Sänger zu haben, der mit der biegsamsten und leichtesten Stimme begabt ist; es wird daher gut seyn, ihm Gelegenheit zu geben, sein Talent glänzen zu lassen. Aus dem Recitativ macht er wenig; folglich müssen Sie, selbst auf Kosten der Begebenheiten, außerordentlich kurz darinne seyn. Hingegen liebt er die Arietten vorzüglich, in welchen man viel gurgeln kann, dergleichen die lärmenden, oder diejenigen sind, welche irgend ein Gleichniß enthalten. Und da er einst das

Vo ſolcando un mar crudele,

ſehr gut ſang, ſo wünſchte ich eine Arie, die in eben dem Metro, und mit ähnlichen Worten gearbeitet wäre. Wenn es Ihnen nicht gelegen iſt, eine ſolche zu machen, ſo thut es nichts, wir können ſodann die nemliche einſchalten, und alles wird gut gehen. Sodann wäre ich der Meynung, es ſo zu machen, daß der Capellmeiſter eine recht ſchöne und prachtvolle Muſik anbringen könnte; und damit ſeine Geſchicklichkeit deſtomehr in die Augen falle, wollen wir einen muſikaliſchen Wettſtreit zwiſchen der Stimme eines Sängers und irgend einem Inſtrumente einführen, welcher gewiß recht viel Vergnügen machen wird.“

„Sie werden ein einziges Duett anbringen, und dieß muß, wie Sie wiſſen, ausſchließend für den erſten Sänger und für die erſte Sängerin gehören. Das wäre ein Unglück, wenn es von andern geſungen werden ſollte! Hieraus würde eine Uneinigkeit entſtehen, die wenig geringer wäre, als diejenige, welche ehemals zwiſchen den Geminianern und Petronianern um eines geraubten Brunneneymers willen entſtand. Zur Vermeidung ſolcher Händel iſt es auch nöthig, daß alle Perſonen ihre Arietten nach der Ordnung ſingen, daß der erſte Sänger oder die erſte Sängerin den Anfang macht, und ſo bis zum letzten! und da ich es gerne ſähe, daß Sie viel komiſches darunter miſchen möchten, ſo würde ein Finale nicht übel ſtehen, worin ſie alle zugleich ſingen. Deſto beſſer hernach, wenn in den Worten etwas von Sturm, Ungewitter, Zänkereyen,

oder sonst etwas angebracht wird, was groſsen Lärm macht. Das Orchester würde sodann in Feuer gerathen, und die Zuhörer würden sich darüber freuen. Es ist wahr, daſs solche Schluſschöre meistens einer Judenschule mehr gleichen, als einem gut ausgeführten Gesang; allein in Sachen des Geschmacks darf man nicht so sophistisch seyn, "

„Sie müssen dafür sorgen, daſs alle Schauspieler das Theater verlassen, sobald sie ihre Arietten gesungen haben, und daſs sie gegen das Ende des Akts allmählig auseinander gehen. Diese Gewohnheit gefällt mir sehr, und ist charakteristisch in der Oper. Ich überlasse es Ihnen sodann, nach Ihrem eigenen Belieben den letzten Akt einzurichten. Nur muſs er kurz seyn, muſs weder wichtige Arien noch Decorationen enthalten, und die Personen müssen sich gegen das Ende wieder miteinander vereinigen, so daſs alles freundschaftlich zugehe. Sie werden sagen, daſs dieſs nicht angehe, und daſs vielmehr der letzte Akt gerade der lebafteste und heftigste seyn müsse. Allein dieſs sind Spitzfündigkeiten der Kunst, auf die ich mich nicht einlasse. Das, was ich weiſs, ist, daſs die Zuhörer nach dem zweyten Tanz weggehen, und daſs sodann die Spieler und Sänger sich nicht mehr bemühen wollen. "

Mit solchen Grundsätzen, um welche sich in der Ausübung das ganze Gebäude der komischen Oper herumdreht, ist es nicht zu verwundern, wenn die Leser es nicht der Mühe werth halten, ei-

nen Blick auf das Opernbuch zu werfen, wenn der Dichter, welcher Herr und Gebieter seyn sollte, nun Vasall geworden ist, und wenn alles drunter und drüber geht. Von diesem allgemeinen Schicksal sind nur sehr wenige Dichter befreyt. Wenn Girolamo Gigli und Goldoni in dieser Gattung irgend ein erträgliches Werk geliefert haben, so ist ihr Verdienst hierin doch nur comparativ, und nicht absolut. Sie müssen zwar nicht unter die Bave und Mäve gerechnet werden; aber welcher Abstand ist noch zwischen ihnen und einem Aristophanes oder Terenz? Wenn aber der Abt Casti seine lebhafte Einbildungskraft, sein biegsames Talent, und seinen reichen und fließenden Styl (jedoch müßte er suchen, ihn den Bedürfnissen der Melodie gemäß, ein wenig sanfter zu machen, und ein wenig mehr Contrast und Stärke in die Situationen und Charaktere zu bringen) zu solchen Arbeiten anwenden wollte, so würde er bald den Ruhm haben, ohne Nebenbuhler auf dem italiänischen komischen Theater zu herrschen. Diese Meynung gründet sich auf den *Teodoro Rè di Corsica*, und noch weit mehr auf die *Grotta di Trifonio*, zwey musikalische Comödien dieses Dichters, die am kaiserlichen Hof zu Wien vorgestellt worden sind, und den Wunsch in uns erregen, noch viele andere von der nemlichen Feder zu sehen.

Sechzehentes Kapitel.

Untersuchung des pantomimischen Tanzes. Vom Gebrauch desselben beym Theater. Ob es gut sey, oder nicht, ihn aus dem Melodrama zu verbannen.

Wir haben bisher die Grundsätze des glänzenden Gebäudes betrachtet, welches die schönen Künste zum Vergnügen und zur Ehre einer Nation errichten könnten. Es ist nicht unsere Schuld, wenn die Ausführung der Zeichnung nicht angemessen befunden worden ist, und wenn die Vorurtheile jenen erhabenen Begriff vom Schönen entstellt haben, welchen das Genie in den Annalen des Geschmacks aufgezeichnet hatte. Jetzt haben wir noch die Zierrathen zu untersuchen, unter welchen der Tanz einen so ausgezeichneten Platz behauptet, daß, ihn mit Stillschweigen übergehen zu wollen, ein eben so großer Fehler seyn würde, als wenn man unter den Regeln der Baukunst diejenigen vernachlässigen wollte, welche die Art lehren, die Vorderseite eines Gebäudes zu verzieren, oder den Eingang eines Pallastes hell und bequem zu machen. Außerdem ist es zu unsern Zeiten desto nöthiger, davon zu reden, jemehr der mächtige Einfluß der französischen Nachahmung den Tanz fast zu einem wesentlichen Theil des Melodrama gemacht hat. Indem ich daher meiner gewöhnlichen Methode folge, und bis zu den ersten Grundsätzen zurück gehe, um desto gewissere und richtigere Folgerungen daraus herleiten zu können, will ich suchen

alles das, was von der gegenwärtigen Materie mit meinem Gegenstand in genauer Verbindung steht, mit möglicher Kürze und Genauigkeit in folgende Hauptpunkte zusammen zu fassen.

1. Vom natürlichen Ursprung und von der Kraft des Tanzes.

2. Von der Anwendung und von den Pflichten desselben auf dem Theater.

3. Von der ersten Einführung und von den Fortschritten desselben in Italien.

4. Von den hauptsächlichsten Mißbräuchen, welche sich im italiänischen pantomimischen Tanz eingeschlichen haben.

Jede innere Leidenschaft des Menschen äußert sich auf zwey Arten, entweder durch Handlung oder durch Klang. Ebendieselbe Empfindung, welche uns ein Angst- oder Freudengeschrey abnöthige, zwingt uns auch, gewisse bestimmte Bewegungen zu machen, die der Natur des Affekts, der uns beherrscht, analog sind. Wenn sich uns ein Uebel nähern will, so zwecken die Bewegungen des Körpers darauf ab, es weit von uns zu entfernen, so wie wir das mit aller Macht näher zu bringen suchen, was wir für einen Gegenstand unserer Glückseligkeit halten. Beydes ist von der Natur mit bewundernswürdiger Vorsicht veranstaltet. Bey Empfindungen der Freude dienen die äußern Zeichen dazu, einen Theil unserer Fröhlichkeit unsern Nebenmenschen mitzutheilen, und dadurch die Bande der Freundschaft desto enger zu knüpfen. Bey Empfindungen des Schreckens oder der Trau-

rigkeit dienen sie dazu, das hülfreiche Mitleiden anderer gegen uns zu erwecken, indem sie zeigen, daß uns eine Gefahr bevorstehe. Man sieht also, daß der natürliche Ursprung des Tanzes und des Gesanges einerley ist, daß der Instinkt (dieses unerklärliche aber wirkliche Vermögen, welches bey fühlenden Wesen ein Ersatz der Vernunft ist) die hervorbringende Ursache des einen und des andern ist, und daß so, wie die unarticulirten Töne der menschlichen Stimme die ursprüngliche Materie der Melodie sind, auch die Stellungen der Physiognomie und des Körpers gleichsam die erste Materie des Tanzes sind.

Aber nicht jede Zusammenstellung von Tönen ist ein Gesang, eben so wenig als eine jede Reihe von Stellungen ein Tanz. Die von einander gerissenen und unregelmäßigen Accente machen keine Modulation, eben so, wie die unabgemessenen Bewegungen keine Cadenz machen. Die einen und die andern, wenn sie zur Kunst werden sollen, müssen unter gewisse unveränderliche und strenge Gesetze gebracht werden, die für den Tanz und für die Musik einerley sind. So wie diese eines Zeitmaaßes bedarf, welches die Dauer eines jeden Tones bestimmt, einer Bewegung, die das Zeitmaaß geschwinder oder langsamer macht, einer Harmonie, welche die ähnlichen Theile verbindet, und einer Melodie, die die Töne in eine angenehme Ordnung oder Folge stellt, so ist es im Tanz nöthig, den Bewegungen einen bestimmten Werth und eine Dauer zu geben, sie nach den Regeln des Rhythmus zu beschleunigen oder aufzuhalten, die

Nebenstellungen geschickt zu ordnen, und den Bewegungen des Körpers einen übereinstimmenden und harmonischen Zusammenhang zu geben. Die Vergleichung des Gesangs und Tanzes kann noch viel weiter getrieben werden. Es giebt einen natürlichen und einen nachahmenden Gesang. Beym ersten hat derjenige, welcher singt, keinen andern Zweck, als in sich selbst oder in andern jenes mechanische Vergnügen zu erwecken, welches aus der innern Annehmlichkeit eines jeden Tones entsteht. Beym zweyten sammelt er die richtigen Accente der menschlichen Stimme in irgend einer Situation der Seele, sucht sie genau vorzustellen, und verwebt sie, wenn es angeht, zu einer langen Handlung. Von dem einen und dem andern ist in diesem Werke viel geredet worden. Eben so können zwey Arten des Tanzes angegeben werden. Die eine, wobey der Mensch keinen andern Zweck hat, als zu tanzen um zu tanzen, das heißt: gewisse regelmäßige Sprünge zu machen, oder seine Frohlichkeit zu äussern, oder das Feuer und die Geschicklichkeit seiner Person zu zeigen, oder seine durch lange Muße träge gewordenen Muskeln in Bewegung zu setzen. Dieser Tanz ohne irgend einen andern Zweck, wird eigentlich Tanz genannt, und ist bey Festen, bey Versammlungen und häußlichen Lustbarkeiten üblich. Wenn aber, um ihn angenehmer zu machen, einige Abfälle, Evolutionen und andere Verwickelungen hinein gemischt werden, so bekommt er gewöhnlich den Namen Ball, oder figurirter Tanz. Die zweyte Art ist, wenn der Tänzer, nicht zufrieden

mit dem materiellen Vergnügen des Tanzes, einen ganzen fabelhaften, historischen oder allegorischen Gegenstand nimmt, und durch figurirte Schritte, durch mannichfaltige Stellungen des Körpers und der Arme, und durch beseelte Züge des Gesichts die ganze Reihe von Situationen auszudrücken sucht, welche der Gegenstand an die Hand giebt, auf eben die Art, wie sie der Sänger mit der Stimme ausdrückt. Diese zweyte Art zu tanzen wird pantomimischer Tanz genannt, ist eine stumme Sprache der Handlung, die die menschliche Klugheit erfunden hat, um die Summe unserer Vergnügungen dadurch zu vermehren, und den Menschen ein neues Instrument der Mittheilung zu verschaffen, welches von der Rede unabhängig ist.

Wir wissen nicht, bis zu welchem Grad des Ausdrucks dieses Mittel hätte gebracht werden können, es hat aber allen Anschein, daß, wenn die Menschen das Organ der Stimme nie entwickelt, noch die Kunst der Rede erfunden hätten, die durch das Bedürfniß vervollkommte und durch die Leidenschaften belebte Sprache der Geberden beydes ganz bequem hätte ersetzen können. Die Erfahrung zeigt uns, daß die Kinder, welche noch keine Accente zu articuliren wissen, dennoch das Geheimniß finden, sich ihren Ammen verständlich zu machen, und die vernünftige Erziehung, deren die Stummgebohrnen fähig sind, beweißt überzeugend, daß die Natur in diesem Punkte keine unübersteiglichen Gränzen bestimmt hat, und daß ein Sinn sehr wohl die Stelle eines andern vertreten kann. Die

Geschichte lehrt uns überdieß, daß die ursprüngliche Sprache der Völker überall mehr Handlung als zusammengesetzte Rede war, und daß ihre Ausdrücke durch die Gewohnheit hauptsächlich zu den Augen zu reden, eine Stärke erhielten, welcher die künstliche und meistens wirkungslose Geschwätzigkeit unserer berühmtesten Redner vergebens gleichzukommen sucht. Tarquinius, anstatt dem Gesandten der Sabinier zu antworten, führte ihn in seinen Garten, und hieb ohne ein Wort zu sprechen, die Mohnköpfe in dessen Gegenwart ab, die über die andern empor gewachsen waren. Darius, König der Perser, der in Scythien eingefallen war, mit der Absicht diese Völker zu bekriegen, sah einen Herold vor sich erscheinen, der ihm einen Frosch, eine Ratte, einen Vogel und fünf Pfeile darreichte, und sich sodann, ohne ein einziges Wort zu sagen, wieder entfernte. Der berühmte Levit aus dem Stamm Ephraim, welcher den Tod seiner von gewissen Israeliten aus dem Stamm Benjamin grausam ermordeten Gattin rächen wollte, theilte den geliebten Leichnam in zwölf Theile, und sandte jedem der zwölf Stämme einen Theil davon zum Geschenk, um sie durch diese grausame Beredsamkeit zur gemeinschaftlichen Rache anzufeuern. Die von einem orientalischen Dichter beschriebene Indianerin, welche von ihrem Liebhaber gefragt wurde, wer der glückliche Gegenstand ihrer vielen Seufzer sey, und doch durch Schamhaftigkeit zurück gehalten wurde, zu reden, während die Heftigkeit ihrer Wünsche sie antrieb, sich zu offenbaren, nahm, ohne

ein Wort zu sagen, einen hellen Spiegel, und hielt ihn vors Gesicht dessen, der die Frage gethan hatte. Die eben so schöne, als unenthaltsame Phryne sah, daß die durch die Rede des Hyperides sehr aufgebrachten Richter des Areopagus nicht günstig für sie gesinnt waren; sie warf sich daher vor ihnen auf die Knie, zerriß den Schleyer, welcher ihren Busen bedeckte, ließ sie die blendende Weisse desselben sehen, und die stumme Beredsamkeit zwey so überzeugender Redner machte, daß sie im strengsten Gericht von Griechenland von dem Verbrechen des Unglaubens losgesprochen wurde. Die Salams, oder eine Art von stummer Mittheilung, die in den orientalischen Seraillen erfunden worden ist, und darin besteht, sich wechselsweise ein seidenes Band, ein Taschentuch, oder irgend eine andere unbedeutende Sache zum Geschenk zu machen, die aber in der Art wie sie zusammengelegt ist, verschiedene angenommene Bedeutungen hat, so daß vermittelst derselben die Geheimnisse der Galanterie ohne Furcht vor der eifersüchtigen Wachsamkeit der Ehemänner von einem Ort zum andern gebracht werden können. Tausend andere Beyspiele von dieser Natur, von welchen sowohl die heilige (95) als die weltliche Geschichte voll ist, beweisen, daß eine gewisse Classe von Empfindungen und Leidenschaften vermittelst des Gesichts mit weit lebhaftern Farben vor die

95) Man sehe das Werk des berühmten Engländers Warburton unter dem Titel: Versuch über die Hieroglyphen, §. 8. §. 9.

Phantasie gebracht werden können, als vermittelst des Gehörs. Und wenn ich nicht befürchtete, mich allzusehr in eine Materie zu vertiefen, die der Grund des Vergnügens ist, welches uns alle schönen Künste verschaffen, so würde ich noch zeigen, daß die verborgene Quelle des Vergnügens, das gewisse Stellen in der Musik, in der Poesie und Beredsamkeit uns verschaffen, hauptsächlich in der Sprache der Handlung bestehe; daß das, was oratorische oder poetische Werke eigentlich beredt macht, die Kunst ist, mehrere Bilder, welche eine Bewegung vorstellen, in eine einzige Idee zu sammeln, so wie man die Musik dadurch ausdrucksvoll macht, daß man eine wohl geordnete Folge der Töne und des Rhythmus hören läßt; daß die Kraft gewisser Sprachen, vorzüglich der orientalischen auf dem erwähnten Grunde beruht: eine Bemerkung, die auch noch im Styl der größten alten und neuern Schriftsteller gemacht werden kann, dessen Zauberey alsdann am größten ist, wenn die Worte und Begriffe die Wirkung der Farben thun.

Es ist also die Beredsamkeit der Geberden, die Beredsamkeit der Töne, und die Art und Weise, die Pantomime so wirksam als möglich zu machen (bloß von dieser ist in diesem Kapitel die Rede, nicht von den andern Gattungen des Tanzes,) welche auf Leidenschaften, welche der Gesellschaft nützlich sind, und auf Gegenstände, die dem menschlichen Herzen allgemein wichtig sind, angewendet werden sollte; denn auch diejenigen Mittel, welche dem Anscheine nach die unbedeutendsten sind, können unter den

Händen eines philosophischen Gesetzgebers mächtige Triebfedern in der Regierung der Staaten und in der Politik werden.

Die Griechen, die alles zu erfinden und zu vervollkommnen wußten, die keine einzige Kraft des Körpers und des Geistes ungebraucht ließen, die selbst ihre Vergnügungen auf die achtungswürdigsten und erhabensten Gegenstände anwendeten, kurz dieses außerordentliche Volk, dessen Namen ich weder lesen noch nennen kann, ohne dabey in Begeisterung zu gerathen, verstand diesen großen Grundsatz so gut, daß es nicht befürchtete des Leichtsinns beschuldigt zu werden, wenn es den Tanz heiligte, und ihn hernach nebst der Musik und Poesie auf Staatskunst, auf öffentliche Erziehung, auf den Krieg und auf Religionsübungen anwendete. So wie die Götter und Helden für Dichter und Musiker gehalten wurden, so wurden sie auch für Tänzer gehalten. Die Venus, die Hebe und die Grazien tanzten: Castor, Pollux und Minerva tanzten: es tanzten Theseus, Pirrhus, Achilles nebst vielen andern, und sogar derjenige, der nach dem Ausdruck des Cicero die Philosophie vom Himmel herunterrief, derjenige, der vom Orakel für den weisesten der Menschen erklärt wurde, der Lehrer des Aeschines, des Plato und des Xenophon, kurz der ernsthafte Sokrates hatte den Ruhm eines guten Tänzers. Das, was nach unsern so verschiedenen Begriffen eine Entweihung der Philosophie scheint, war noch mit einer andern Art von Entweihung vergesellschaftet, die einen noch schändlichern Anschein hat.

Die Griechen gebrauchten den Tanz nicht bloß als eine Religionshandlung, oder als eine Aufmunterung zur Vaterlandsliebe, man tanzte nicht bloß beym Anfang einer Schlacht, um den Muth zu befeuern, nicht bloß beym Ausgang der Schlacht, um den Göttern zu danken, nicht bloß beym Ehebette, um Fruchtbarkeit zu wünschen, beym Ringen, um sich abzuhärten, auf den Feldern, um dadurch die Götter um eine reiche Erndte anzuflehen, in den Häusern zur Erziehung der Jugend, und bey tausend andern Gelegenheiten mehr, sondern es gab auch einen Tanz, der seinen Namen von der Unschuld hatte, und welchen die lacedämonischen jungen Mädchen ganz entkleidet und in mehrere Chöre abgetheilt, vor dem Bilde der Diana, unter den Augen der männlichen Jugend und in Gegenwart der verehrungswürdigen Ephoren tanzten, welche durch ihr ernsthaftes Wesen und durch ihre Stille ein so außerordentliches Schauspiel authorisirten. Unsere Augen würden es unstreitig schändlich finden, auch will ich es auf keine Weise rechtfertigen, da ich das Glück habe, mich zu einer Religion zu bekennen, die der Reinigkeit ihrer Moral wegen nicht weniger achtungswürdig, als der Heiligkeit ihrer Lehrsätze wegen verehrungswürdig ist; wenn man es aber bloß mit politischen Augen betrachtet, und aus der tiefen Weisheit des lacedämonischen Gesetzgebers gewiß nicht schließen kann, daß eine so sonderbare Gewohnheit ganz ohne hinlänglichen Grund gewesen sey, wodurch sie nicht nur nützlich sondern auch erlaubt werde, so

wird man gestehen müssen, wie ein neuerer Philosoph sagt, welcher spartanischen Geist und platonischen Blick hatte, daß die Gewohnheit, von welcher hier die Rede ist, bloß den Zöglingen des Lycurg angemessen war; daß das mäßige und arbeitsame Leben, die reinen und strengen Sitten, ihre natürliche Stärke des Geistes, Eigenschaften und Umstände waren, die ein so ausserordentliches Schauspiel für jedes Volk unschuldig machen konnten, welches keine andern Tugenden als die einzige Tugend der Anständigkeit besaß. (96)

96) Helvetius in einem Kapitel, welches voll von Schlüpfrigkeiten und Paradoxien ist, und sich im dritten Discours seines bekannten Werks *de l' Esprit* befindet, geht noch viel weiter, und indem er annimmt, die erwähnte Gewohnheit sey nicht einmal wirksam genug gewesen, will er noch überdem, daß, um in den Spartanern Begeisterung, oder wie er sich ausdrückt, das Fieber der Tugend zu erregen, die Gesetzgeber nach der Rückkehr aus einer Schlacht mehrere Gesellschaften schöner nackter Mädgen vor das ganze Heer hätten führen lassen sollen, die bloß zu diesem Zweck in besondern Conservatorien gleich unsern Nonnen, oder den alten Vestalinnen erzogen, und denen als Belohnung ertheilt worden wären, die sich in der Schlacht am tapfersten gehalten hätten. So, sagt er, würden die Soldaten kühner und tugendhafter geworden seyn, weil die Tugend in eben dem Verhältniß zunimmt, in welchem das Vergnügen an der Belohnung größer ist, und weil die Vergnügungen der Sinne die größten, ja vielmehr die einzigen des Lebens sind. Ich will nicht den Casuisten gegen Helvetius spielen, und die sonderbare Bedeutung untersuchen, welche er dem Worte Tugend giebt; dieß würde nicht besser seyn, als wenn ich die Streitigkeiten des Bellarmin gegen einen japanischen Bonzen anführen wollte. Auch will ich mich nicht dabey aufhalten, die falsche Meynung zu widerlegen, daß die Vergnügungen

Die Römer, die für die Vergnügungen des Geistes weniger empfindlich waren als die Griechen,

der Sinne die größten und einzigen des Lebens sind; dieß würde mich weiter führen, als es nöthig ist. Ich will bloß sagen, daß sich dieser berühmte Schriftsteller nicht weniger in der Geschichte als in der Politik der Lacedämonier unwissend zeigt. Es ist so weit von der Wahrheit entfernt, daß Lycurg seinen Zöglingen die Vergnügungen der Sinne als Belohnung habe verschaffen wollen, daß es vielmehr nie einen Gesetzgeber in der Welt gegeben hat, der strenger gewesen wäre, und von seinem Volke alle Weichlichkeit, alles körperliche Vergnügen zu entfernen gesucht, und sich bloß an das durchaus nothwendige gehalten hätte, als er. Sein Gesetzbuch ist ein beständiger Beweiß davon. Anstatt also, daß die in seinen Gesetzen verordnete scheinbare weibliche Schaamlosigkeit den Endzweck hätte haben sollen, die Einbildungskraft der Spartaner zum Genuß zu reizen, hatte sie vielmehr eine gerade entgegen gesetze Absicht. Er erkannte, daß man den Frauenzimmern die Tugend der Männer beybringen müsse, damit diese nicht von den Schwachheiten jener angesteckt würden; daß es nöthig sey, ihnen Muth, Nachsicht, Entsagung der Vergnügungen und Liebe zur Arbeit einzuflößen, damit ihre Gesellschaft den Männern nicht Faulheit, Weichlichkeit, Wollust und den Hang zu Nichtswürdigkeiten einflöße; daß die höchste Schaamhaftigkeit stets mit einer gewissen Schüchternheit begleitet, nicht geschickt sey, die Mädchen so zu bilden, wie er wollte, daß sie daher bis zu einem gewissen Punkt vermindert werden müsse; daß die Gewöhnung, gewisse Gegenstände mit gehöriger Vorsicht zu betrachten, nichts anders sey, als ihre Thätigkeit zu unterdrücken, daß daher die gänzliche Nacktheit der spartanischen Mädgen in solchen Umständen, und unter Aufsicht des öffentlichen Gerichts für Männer, die durch Erziehung gegen Vergnügungen abgehärtet wurden, weit weniger gefährlich war, als es für verdorbene und ausgeartete Männer, wie wir sind, die affektirte Schaamhaftigkeit so vieler unserer Coquetten ist, die den einen Theil ihres Körpers bloß deswegen bedecken, um den andern, welchen sie sehen lassen, desto verführerischer zu machen. Ich entscheide nicht, ob Lycurg weise oder Unweise gedacht habe, weil es hier der Ort nicht

wendeten nach dem Beyspiel derselben den eigentlichen Tanz nicht nur auf einige religiöse und politische Einrichtungen an, sondern waren auch die ersten, welche den pantomimischen Tanz auf dem Theater einführten. Ich sage, daß sie die ersten waren; denn ob sich gleich bey den obenerwähnten Griechen einige Spuren finden, daß sie durch einige Geberden irgend eine kleine Handlung auszudrücken gesucht haben, so hatte man demohngeachtet doch noch keinen Begriff von einer ganzen Comödie oder Tragödie, die vom Anfang bis ans Ende ohne Hülfe der Worte, und bloß durch Handlung vorgestellt worden wäre. Dieß lernte man zuerst in Rom unter der Regierung des August kennen. Mein Zweck erlaubt mir nicht, die Fortschritte dieser Kunst unter den Kaisern zu erzehlen, eben so wenig als die Wunder der berühmten Pantomimen, die auf die Römer einen so starken Eindruck machten, und sowohl auf ihre Freyheit als auf ihre Sitten einen so gefährlichen Einfluß hatten. Der Abt Du Bos (97) Caliarchi, (98) und Cahusac (99) werden die Wiß-

seyn würde, mich in eine solche Untersuchung einzulassen, aber ich sage, daß dieß wirklich der wahre Geist seines Gesetzes war, welches Helvetius ganz mißverstanden hat.
Anmerk. des Verf.

97) Reflexions sur la poëtie et la peinture.

98) De ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma. In *Sallengre* thes. antiquit. roman. Tom. II.

99) Traité historique sur la danse. Eine deutsche Uebersetzung dieses Werks findet man im ersten Bande der berliner Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, S. 179.

begierde derjenigen vollkommen befriedigen, welche näher davon unterrichtet zu seyn wünschen. Dennoch verdienen zwey Dinge bemerkt zu werden, die mit meiner Meynung in Beziehung stehen. Das erste ist die Wahrheit des Ausdrucks, welche die Pantominen, ohngeachtet der außerordentlichen Schwierigkeit, welche sie dabey finden mußten, erreichten: denn sie waren der Hülfe der Augen und der Physiognomie beraubt, weil sie, wie jedermann weiß, das Gesicht mit einer Maske bedeckt hatten. Das zweyte die Energie des pantomimischen Tanzes, die sogar auch in dem Verderbniß noch erkannt wurde, welches sie über die Sitten verbreitete, so wie auch in der Verdunkelung der Tragödie, der guten Comödie, und jedes andern bessern dramatischen Schauspiels. Die erste dieser Bemerkungen soll zeigen, welcher Vollkommenheit die pantomimischen Künste unter uns fähig seyn könnten, da wir weit wirksamere Mittel zu ihrer Vervollkommnung haben, als sie nicht hatten. Die zweyte kann für die heutige Musik und Poesie ein gleiches Schicksal besorgen lassen, wenn man dem Tanz auf dem Theater eine unbegränzte Freyheit läßt, ohne ihn in diejenigen Schranken einzuschließen, welche der gute Geschmack und eine gesunde Philosophie vorschreiben. Aber welches sind diese Schranken? Es ist nunmehr Zeit, dieß zu untersuchen.

Die Pantomime kann unter zwey verschiedenen Verhältnissen betrachtet werden. Einmal in sofern sie eine der Poesie und Musik ähnliche vorstellende Kunst ist. Zweytens in sofern sie aufs Melodrama

angewendet, als ein nothwendiger Theil deſſelben mit der Handlung aufs genaueſte verbunden wird, oder als eine eigene Claſſe jenes einfache zwiſchen den Akten eingeſchobene Intermezzo ausmacht.

Als eine vorſtellende Kunſt überhaupt betrachtet, iſt die Pantomime eben den Geſetzen unterworfen, welchen alle Künſte der Nachahmung unterworfen ſind, das heißt, ſie müſſen der beſondern Materie, welche ſie als Mittel wählen, alle nur mögliche Aehnlichkeit mit dem Gegenſtande geben, welchen ſie nachahmen wollen. Weil alſo der Tanz menſchliche Handlungen vermittelſt der Bewegungen und Geberden vorſtellt, ſo beſteht die Kunſt des guten Pantomimen darin, daß ſeine Geberden und Bewegungen das zur Nachahmung genommene Original mit aller nur möglichen Wahrheit, in ſo weit es mit den Grundſätzen ſeiner Kunſt beſtehen kann, ausdrücken. Ich habe mit Fleiß geſagt, mit aller möglichen Wahrheit, in ſoweit es mit den Grundſätzen ſeiner Kunſt beſtehen kann, um dadurch dem ſpitzfündigen Einwurf derjenigen zuvorzukommen, welche verlangen, daß in der Nachahmung der ſchönen Künſte alle beſondern Umſtände des Wahren bemerkt werden ſollen, ohne zu bedenken, daß nicht die bloße Natur, ſondern die ſchöne Natur der Gegenſtand derſelben iſt, und daß die nicht weniger willkührliche als trockene Theorie ſolcher vermeinten Philoſophen alles Vergnügen und alle Schicklichkeit vom Theater verbannen würde, wenn ihrer Vorſchrift gemäß z. B. in einem Tanz von Bauern oder Matroſen die Tänzer in ſcheuß-

lichen beschmutzten Kleidern, mit ungeschickten Bewegungen und plumpen, rauhen Manieren, wie man es wirklich bey solchen Personen bemerkt, erscheinen sollten. Und dieß alles unter dem Vorwand der genauen Aehnlichkeit der Nachahmung mit dem nachgeahmten Gegenstand.

Aus der Nothwendigkeit, daß der Tanz wahr und ähnlich seyn muß, entsteht zugleich die Nothwendigkeit, deutlich und bestimmt zu seyn. Es ist nicht genug, daß der Tänzer Geberden und Stellungen mache, die Geberden müssen auch einen Sinn, und die Stellungen eine Bedeutung haben, die durch leichte Verständlichkeit im Gemüthe des Zuschauers alsobald das Bild von derjenigen Sache erregen kann, welche man vorstellen will. Ohne dieses wesentliche Erforderniß ist die Sprache der Geberden ganz den Sinnbildern der alten Egyptier, oder jenen unverständlichen Charakteren ähnlich, welche der berühmte Maupertuis auf seinen Reisen nach Lappland entdeckt hat. (100) Jede Empfindung des menschlichen Herzens, jede Aeußerung der Leidenschaft, hat, wie Cicero sagt, ihre eigenen Züge im Gesicht, ihren reizenden Ton, und ihre eigene Stellung. (101) Sie zu finden, unter einander zu verbinden, und in eine ordentliche Reihe zu bringen, ist das, worin die wahre Sprache der Handlung besteht. Wenn sich in der erwähnten

100) Lettres sur la Lapponie.

101) Omnis motus animi suum habet a natura vultum, et sonum et gestum.

Reihe Bewegungen finden, die mich verwirren, entweder weil sie nichts bedeuten, oder eine eingebildete, willkührliche, vom Gebrauch und von der allgemeinen Uebereinkunft nicht festgesetzte Bedeutung haben, oder weil sie mit den vorhergehenden und nachfolgenden nicht genug verbunden sind, oder weil sie meine Aufmerksamkeit vom Hauptgegenstand abziehen, oder sich gegenseitig zerstören und widersprechen; so ist die Sprache der Pantomime nicht nur schlecht, sondern auch dem Zweck der nachahmenden Künste völlig entgegen.

Die zum vorstellenden Tanz erforderlichen Eigenschaften sind daher eben dieselben, welche die dramatischen Handlungen und die Gegenstände der Oratorie erfordern. Der Tanz muß Einheit, Mannichfaltigkeit, Ordnung, Schicklichkeit und pathetischen Ausdruck haben. Einheit, um eine einzige Hauptthandlung vorzustellen, ohne in unnütze, übel angebrachte Episoden auszuschweifen, sondern vielmehr so, daß alle Auftritte und Scenen auf einen einzigen Gegenstand abzwecken. ([102]) Mannichfaltigkeit, um ohne Veränderung des allgemeinen Plans der Handlung die Gemüther der Zuschauer durch Neuheit zu ergötzen, die aus den verschiedenen Zufälligkeiten entsteht, welche von dem Gegenstand an die Hand gegeben werden. ([103]) Ord-

102) Denique sit quodvis simplex dumdaxat, et unum. *Hor.*

103) Illecebris erat, et gratam novitate morandus. *Id.*

nung, um die Situationen so vorzustellen, daß die letzten Dinge den ersten, und diese den mittlern und letztern zuträglich sind. (104) Schicklichkeit, um bey der Bestimmung gewisser Geberden für gewisse Personen stets die Natur der Leidenschaft, die Charaktere, Zeit, Ort und Umstände vor Augen zu haben. (105) Endlich muß er pathetisch seyn, um die Bewegungen, welche den verschiedenen Affekten der Menschen eigen sind, so geschickt zu malen, daß der Zuschauer gezwungen ist, sie in sich selbst zu empfinden. (106) Der letzte Umstand ist für die Pantomime ein nothwendigeres Gesetz als alle andere, weil sie durchaus nichts zum Ersatz desselben hat, und nichts bedeutet, wenn sie nicht irgend einen lebhaften Zustand der Seeele ausdrückt. Die Ursache davon ist, weil keine einzige Handlung des Menschen eine beseelte und nachahmliche Bewegung mit sich führt, ausgenommen die Leidenschaft. Ein König, welcher ruhig redet, ein Philosoph, welcher Syllogismen macht (und in diesen Beyspielen sind alle andere von ähnlicher Art begriffen,) sind keine bequemen Muster für einen Tänzer. Die Rasereyen der Merope, die Thränen der Andromache, der Zorn Achills, die Zärtlichkeit der Ariadea, die Wuth des Orest, die Beängstigung der Hypermnestra, das Verlassen der Armida, dieß

104) Primo ne medium, medio nec discrepet imum. *Id.*

105) Reddere personae scit convenientia cuique.

106) Et quocunque voles animum auditoris agunto. *Hor.*

sind die großen Quellen menschlicher Geberden, folglich auch der Pantomime.

So wie die Poesie ihre verschiedenen Style hat, so hat sie auch der Tanz, und die Fehler und Schönheiten beyder beruhen auf einerley Grundsätzen. Scherzhafte und fröliche in komischen Tänzen, beseelte und schreckliche in tragischen, majestätische und feyerliche in ernsthaften, liebliche und einfache in ländlichen, angenehme und feine in verliebten, regelmäßig und zierlich in allen, dieß sind die Erfordernisse des Styls in der Pantomime. Als ein wesentlicher Vorzug ist noch hinzuzusetzen, daß die Bewegungen richtig, deutlich und ausgesucht seyn müssen. Die Richtigkeit erfordert, daß den Sachen ihre wahre Farbe gegeben werde, ohne sie durch Uebertreibung oder durch Mangel zu verändern, damit sich der Tänzer nicht des Fehlers desjenigen schuldig mache, welchen Lucian anführt, der den wütenden Ajax so vorstellte, und im Theater eine solche Verwirrung anrichtete, daß man nicht glaubte, er stelle einen Wütenden vor, sondern er sey es selbst. (107) Die Deutlichkeit verlangt, daß jede Bewegung das genau und rein ausdrücke, was vorgestellt werden soll, damit der Zuschauer nicht in Irrthum gerathe. Der Mangel dieser Schönheit macht den pantomimischen Ausdruck den dunkeln Wolken ähnlich, die sich

107) Vom Tanzen der Alten. Eine deutsche Uebersetzung steht in der Berliner Samml. vermischter Schriften ꝛc. B. 1. S. 383.

im Thal noch mehr verdunkeln, und dem Auge alle angenehme Aussicht benehmen. Die Auswahl erfordert, daß der Tänzer sich nicht begnüge, nur gewöhnliche und gemeine Bewegungen zu machen, sondern sich befleißige, die Erwartung durch jene unerwartete Dinge zu erregen und zu unterhalten, die so entscheidend und geschickt sind, ihre Wirkung zu thun, und welche die schönste Frucht des Fleisses und des Genies sind. Die Vorstellung der Galathea, wenn sie den verliebten Schäfer scherzend mit dem Apfel wirft, ist schön; allein die Tänzerin hat kein anderes Verdienst, als das Vedienst einer gemeinen Nachahmung, wenn sie mich nicht auch jene Mischung von Hartnäckigkeit und liebenswürdigem Muthwillen sehen läßt, jene unwillkührlichen Ausdrücke unter dem Schein des Widerstandes, jenes deutliche und leichte Lächeln als nicht unsichern Beweis der erhörten Wünsche, kurz jene unbeschreibliche Stellung der Nymphe, die nach dem Gebüsche flieht, und in der Flucht desto aufmerksamer beobachtet zu werden sucht. (108)

Aus diesem bisher versuchten einfachen Entwurf sieht man, daß die Kunst der Pantomime eben sowohl einer vernünftigen Theorie fähig ist, als andere Künste, und daß man eben sowohl eine Rhethorik und Poetik für Tänzer schreiben könnte, als sie Aristoteles und Horaz für Dichter und Red-

108) Malo me Galatea petit formosa puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.
Virgil. Ecl. 2,

ner geschrieben haben. Allein ich überlasse eine solche Arbeit (die weit nützlicher und wichtiger ist, als man gemeiniglich glaubt) gründlichern Schriftstellern, und fahre fort zu untersuchen, was für ein Gebrauch im Melodrama vom Tanze gemacht werden könnte.

Er kann auf dreyerley Weise in einem theatralischen Schauspiel angebracht werden, entweder als beständige Begleitung der Poesie die ganze Zeit hindurch, welche die Handlung dauert, oder bloß bey einer gewissen bestimmten Gelegenheit, oder als ein Intermezzo, welches zwischen den Akten eingeschoben wird.

Die Vereinigung der schönen Künste, und das enge Band, womit der Tanz, die Poesie und Musik zusammenhängen, würde vielleicht die Anwendung des Tanzes nach der ersten Art erfordern, und so sollen es auch die Alten gemacht haben, bey welchen die ganzen tragischen oder komischen Handlungen von einem einzigen Schauspieler zugleich gesungen, gespielt und getanzt wurden. Allein, eine solche Einrichtung, die vielleicht nur kurze Zeit und bloß so lange dauerte, als die Schauspiele in ihrer Kindheit blieben, konnte nicht länger beybehalten werden, sobald sie länger und zusammengesetzter oder verwickelter wurden. Sowohl die Griechen als die Römer sahen sich also genöthigt, die enge Verbindung der drey Künste mit einander zu zerreissen, und die mannichfaltigen Beschäftigungen, die vorher einer einzigen Person oblagen, unter mehrere Personen zu vertheilen. Man weiß es nicht,

wer in Griechenland zuerst die Pantomime von der Poesie getrennt hat; bey den Römern war es der Dichter Livius Andronicus, welcher nach der Gewohnheit jener Zeiten seine Comödie selbst vorstellte, und vom Volke gezwungen wurde, einige Lieblingsstellen verschiedenemale zu wiederholen; in dieser Absicht erhielt er die Erlaubniß einen Sklaven an seine Stelle zu bringen, welcher das ganze Gedicht nebst dem Musiker singen mußte, während er selbst die nemliche Handlung mit bloßen Geberden vorstellte. (109) In der Folge der Zeit wurde auch diese Einrichtung abgeschaft, und der Tanz begleitete nicht mehr die ganze Tragödie, sondern nur die Chöre, oder irgend eine besondere Scene. Das was sie nothgedrungen thaten, weil sie sonst der vielen Arbeit nicht vorkommen konnten, wurde nachher durch Erfahrung und gesunde Vernunft bestätigt. Die Philosophie, deren Aussprüchen nicht weniger die Künste des Geschmacks als die erhabensten Wissenschaften unterworfen seyn müssen, hat die Ausüber jener gelehrt, daß eine Rede in zwey ganz verschiedenen Mundarten nothwendig den Geist verwirren muß; daß wenn der Tanz nur eben das sagt, was seine Begleiterin sagt, seine Sprache unnütz werde, so wie sie widersprechend werde, wenn sie das Gegentheil sagt; daß da die Pantomime auf die Voraussetzung gegründet ist, als habe sie zu tauben und stummen Zuhörern zu reden, diese Voraussetzung lächerlich werde, so bald man in eben der Zeit auf der Bühne eine andere Sprache ver-

109) Tit. Liv. Histor. Lib. 4.

nehme, welche die Hypotheſe umſtößt, und daß, wenn ſich die Zuſchauer einer Gattung von Täuſchung auch mit Vergnügen überlaſſen, ſie es doch ungerne dulden, ihre Einbildungskraft einer andern zu unterwerfen, die mit der erſtern in Widerſpruch ſteht.

Sonderbar iſt daher die Meynung des Herrn Grimm, der, um in unſern Zeiten den Tanz und die Poeſie zu verderben, indem er ſich auf das angeführte Beyſpiel Livius Andronicus beruft, verlangte, daß die Tänzer beym Tanze ſelbſt ſingen, oder während dem Tanze durch eine hinter den Scenen verſteckte Stimme den Inhalt ihres Tanzes ſingend erklären laſſen ſollten. Eine ſolche Idee iſt eben ſo ſonderbar, als unmöglich auszuführen. Der geiſtvolle Verfaſſer des Diſcourſes über das lyriſche Gedicht hat nicht bedacht, daß die heftige Aktion, welche der Tanz fordert, mit der Natur unſers verfeinerten Geſangs unverträglich iſt, daß ſie die Lunge und Kehle der Sänger nothwendig aus der Lage bringen oder gänzlich zerſtören müßte, die zur Ausführung einer Arie erforderlich iſt, daß ſich in der Poeſie viele abſtrakte Begriffe, viele bloß betrachtende und im Geiſte vorhandene Verhältniſſe finden, die auf keine Weiſe vom Tänzer ausgeführt werden können, daß die Inſtrumentalmuſik tauſend Kunſtſtücke, tauſend Malereyen von äußern Gegenſtänden enthält, die mit den Füßen nicht vorgeſtellt werden können, daß daher die Nachahmung der Natur unvollkommen, dunkel und zweydeutig wer-

den muß, daß endlich nach unserm gegenwärtigen System die gleichzeitige Vereinigung des Tanzes und des Gesanges in einer einzigen Person keine geringere Lächerlichkeit ist, als diejenige seyn würde, wenn sich jemand einer hebräischen Uebersetzung bedienen wollte, um dadurch den Verstand eines lateinisch geschriebenen Briefs zu erleichtern.

Die nemlichen Gründe, welche die beständige Begleitung des Tanzes aus dem Melodrama verbannt haben, müssen ihn auch als Episode verbannen. Ein unerwarteter Tanz, der stets die Handlung aufhalten muß, schwächt das Interesse, und bringt den Hauptgegenstand in Vergessenheit. Und so wie die Wirkung eines jeden Schauspiels von dem beständigen und ununterbrochenen Eindruck abhängt, den es auf den Geist macht, so ist jede fremde, hineingemischte Verzierung eine Verminderung des Eindrucks, folglich auch der Wirkung; dieß ist um so mehr der Fall, wenn die eingemischte Verzierung die Eigenschaft hat, daß sie anstatt den Verstand desjenigen, was die Worte sagen, zu erleichtern, ihn vielmehr noch erschweren. Genau so ist der Tanz beschaffen, der, dem Menschen weniger natürlich als der Gebrauch der Worte, auch eine weniger deutliche und weniger verständliche Bedeutung hat, weil sie durch Uebereinkunft weniger bestimmt, und weniger geschickt ist, die zusammengesetzten Ideen des Geistes vorzustellen. Man kann nichts destoweniger bisweilen Gebrauch von demselben machen, nur muß er dann nicht als eine leere Wie-

derholung der Worte, oder als ein unbestimmtes Vorhaben zu tanzen, bloß um zu tanzen, sondern als eine Gewohnheit behandelt und angesehen werden, die dem Volke, oder den Personen, welche reden, eigen ist, und auf Geschichte und Tradition gegründet sey. So würde es, da uns die Geschichte versichert, daß die Spartaner beym Angriff ihrer Feinde einen gewissen besondern Tanz im Gebrauch hatten, in einem melodramatischen Gedicht ganz und gar keinen Uebelstand machen, wenn ein solcher Tanz auf eine geschickte Art darin eingeführt würde, eben so wenig als bey der Vorstellung eines Triumphs, einer Vermählungsfeyer, eines öffentlichen Freudenfestes, eines Landfestes, oder bey den Leichenbegängnissen der Alten, bey den Opfern, Aussöhnungen, und mancherley andern Gebräuchen oder Gewohnheiten der Nationen. Auf eine solche Art wußten ihn die Franzosen glücklich anzubringen, wie man im Orland des Quinault sieht, wo der Tanz der Schäfer vortreflich mit der Handlung verbunden ist; eben so auch der Freudentanz im Pallast der Armida, der Tanz der Bacchanten in der Lavinia, der Tanz der Kämpfer im Leichenbegängniß des Castor, und in vielen andern Dramen. Aber man muß bemerken, daß der Tanz in diesen und ähnlichen Fällen nicht eigentlich pantomimisch, oder zur Vorstellung einer gewissen bestimmten Handlung eingeführt ist; er ist hier bloß ein figurirter Tanz, welcher den Ausdruck eines vorübergehenden Affekts, einer Nationalgewohnheit, oder die natürliche Aeußerung jener augen-

blicklichen Lebhaftigkeit enthält, die eine Frucht der Jugend, des Temperaments oder der Frölichkeit ist. Er muß folglich mit dem Melodrama nicht anders als in den angeführten Umständen verbunden werden, und die Dichter, welche unterlassen haben, hierauf zu achten, haben zugleich die Philosophie der eigentlichen Künste vernachlässigt, so wie der Herr de' Calsabigi gethan hat, da er im Orpheus die Furien und die Töchter des Danaus mit den Dämonen in der Hölle tanzen ließ, obgleich sicher niemand an einem solchen Orte und von solchen Personen Tänze und Sprünge hätte erwarten sollen.

Es bleibt uns noch übrig zu untersuchen, ob die Pantomime mit Recht als Intermezzo zwischen den Akten eingeführt werden könne, oder nicht. Wenn das Faktum so gültig wäre als die Vernunft, so wäre das Problem keine Frage mehr, weil man alsdann die Augen nur auf jedes Theater richten dürfte, um zu sehen, wie viele Zeit der Tanz darauf einnimmt, wie sehr er die musikalische Handlung unterbricht, und bis zu welchem Grad von Wichtigkeit er in unsern Zeiten gestiegen sey, so daß man sagen möchte, der Tanz sey nicht ein Intermezzo des Drama, sondern das Drama sey es vielmehr vom Tanz. Nichtsdestoweniger, so wie die Vorurtheile, sie mögen auch noch so fest und eingewurzelt seyn, das unveränderliche Wesen der Gegenstände doch nicht zerstören können, so brauchen wir auch die Schönheit der theatralischen Künste nicht nach den vorübergehenden Modificationen zu betrachten, welche sie von Mißbräuchen annimmt,

sondern nach dem ursprünglichen Begriff vom absoluten und innern Schönen; und in diesem Fall sind wir gezwungen, offenherzig zu erklären, daß die Gewohnheit, die Pantomime zwischen den Akten des Drama einzuschieben, eine handgreifliche Ungereimtheit, und in Sachen des Geschmacks eine Ketzerey ist, die vom Richterstuhl des gesunden Menschenverstandes durchaus untersagt werden sollte. Wenn wirklich alles das zu verwerfen ist, was den Hauptendzweck, des Schauspiels zerstört; wenn der Hauptzweck des Melodrama, so wie eines jeden andern Kunstwerks, in der Erregung des Interesse besteht; wenn nichts so viel dazu beyträgt, als die Täuschung; wenn es nicht möglich ist, Täuschung zu bewirken, wenn es an Einheit fehlt; wenn die Einheit nicht erhalten werden kann, sobald die Haupthandlung vom Anfang bis ans Ende nicht ohne Unterbrechung fortgeht, und wenn die Pantomime gerade das ist, welche den Fortgang der Handlung unterbricht, so folgt nothwendig daraus, daß ihre Einführung als Intermezzo verwerflich ist, weil sie fehlerhaft und dem Zweck des Schauspiels zuwider ist. Jede Art es einzuschieben wird eine Verstümmelung des Melodrama nach sich ziehen, wird eine sonderbare Ausschweifung seyn, die den Faden zerreißt, woran das übrige hängt, ein Füllmittel am unrechten Orte, welches das musikalische und poetische Ganze in unabhängige Theile zerlegt, die keine Wirkung thun, weil ihnen die gegenseitige Beziehung benommen ist. Wenn es eine ungeschickte und lächerliche Sache

wäre, wenn ein Redner nach der Eintheilung seiner Rede in drey Theile bey jedem Theile tanzen und lange Zwischenräume in dem Fortgang seiner Beweise anbringen wollte, warum sollen wir von einem so sonderbaren Tanz, der das nemliche im Melodrama thut, anders denken? Und wenn ein Geschichtserzähler ausgelacht werden würde, der an der schönsten Stelle seiner Erzehlung in der italiänischen Mundart mit einem deutschen Paragraph hervorkäme, der den Leser von Florenz nach Sarmacanda, und aus der Epoche der Medicis auf einmal in die Epoche des Tamerlan versetzte, warum soll das Lächeln des gesunden Verstandes die ausschweifende Phantasie derjenigen nicht ebenfalls in Verwirrung setzen, die, während ich aufmerksam auf die Sprache der Musik bin, mir unversehens mit der Sprache der Stummen entgegen springen, und indem sie mich mit Gewalt von dem Ort, wo ich mich befinde, wegnehmen, mich in eine andere Welt versetzen, wohin ich jetzt nicht gehen mag, und wo sie mich der Vergnügungen des Herzens zu berauben suchen, um mir zum Ersatz dafür Vergnügungen der Augen zu geben? Die Griechen, von welchen die Italiäner ihr Schauspiel hergenommen haben wollen, haben einen solchen Mißbrauch nie gekannt. Ihre dramatischen Handlungen machten vom Anfang bis ans Ende ein nie unterbrochenes Ganzes aus, und sogar die Eintheilung der Tragödie in Scenen und Akte war ihnen unbekannt. Diese Namen haben wir bloß von den lateinischen Schriftstellern angenommen. Sie tanzten, es ist wahr, sowohl im Trauerspiel als im

Luſtſpiel; allein ihr Tanz war ins Ganze verwebt, ſo wie es auch der Chor war, der die ganze Zeit der Vorſtellung hindurch nicht von der Bühne kam. Auch die Römer vermiſchten die Pantomime nicht mit den muſikaliſchen Handlungen. Bey ihnen waren dieß zwey ganz abgeſonderte Dinge, und wenn ſie nach dem Beyſpiel der Griechen den Tanz und den Chor zugleich einmiſchten; ſo thaten ſie es nicht anders als in Beziehung auf die Haupthandlung, wie man dieß deutlich aus den folgenden Verſen des Horaz in ſeiner Poetik ſehen kann:

Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat; neu quid medios intercinat actus,
Quod non propoſito conducat, haereat apte. (110)

worin das, was vom Geſang geſagt iſt, auch vom Tanz verſtanden werden muß, der von keinen andern als von den Perſonen des Chors ausgeführt wurde. Es iſt hier nicht der Ort zu unterſuchen, ob dieſer Tanz und Chor gut oder ſchlecht angebracht war, und ob die Dichter beydes mehr der Religion, oder einer veralteten Gewohnheit wegen, als aus eigener Empfindung beybehielten, (111)

110) Der Chor ſpiele die Rolle einer Perſon. Er ſinge zwiſchen den Aufzügen nichts, was nicht zur Handlung etwas beyträgt und ſich darauf bezieht.

111) Die Unwahrſcheinlichkeiten, zu welchen der Chor Anlaß gab, warum ſo groß, daß die Zuhörer ſeiner ganz überdrüſſig wurden; dieſer Ueberdruß gieng ſo weit, daß ſie (wie ein alter Schriftſteller ſagt) von ihren Sitzen aufſtanden, und das Schauſpiel verließen, ſobald der Chor anfieng. Die Dichter, die ſich vom Joche des Ge-

genug es wird trotz denjenigen, die diesen Mißbrauch mit dem Beyspiel der Alten rechtfertigen wollen, stets wahr bleiben, daß diese den Tanz nie als eine vom Gegenstand abgerissene Episode in den theatralischen Handlungen angebracht haben, und ich fordere alle Pitraotte und alle Angiolini von ganz Europa auf, einen pantomimischen Tanz zu finden, der bey den Griechen und Römern als Intermezzo in einem Trauerspiel oder in einem Lustspiel gedient hätte.

Bey dem verfallenen Zustand, in welchem die Neuern die musikalischen und vorstellenden Künste erhielten, und bey der wenigen Philosophie der ersten Wiederhersteller derselben, ist es daher nicht zu verwundern, daß nicht wenige Mißbräuche mit eingeführt, und in der Folge theils durch Gewohnheit, theils durch den Geschmack des Volks bestätigt und in Ansehen gebracht wurden. Und wahrscheinlich war es der Wunsch dem Volke zu gefallen, welcher die Er-

sangs nicht befreyen konnten, machten ihn aus Rache lächerlich, und dieß war nach meiner Meynung die Absicht des Aeschylus, da er in den Eumeniden den Chor der Furien einführte, die auf eine sehr lächerliche Weise schnarchten; auch kann man glauben, daß Aristophanes eine solche Absicht gehabt habe, als er seine Chöre von Vögeln, Wespen und Fröschen verfertigte. Mich deucht, diese Erklärung macht den griechischen Dramatikern mehr Ehre, als wenn man sie für fähig hält, im Ernst solche Ungereimtheiten aufs Theater gebracht zu haben. Anm. des Verf. Wenn nicht von der Wahrheit, sondern bloß von der Ehre der Griechischen Dramatiker die Rede ist, so hat der Verf. vollkommen Recht.

finder des Drama verführte, und sie unter andern auch auf den Irthum leitete, die Werke zu verstümmeln, um zwischen den Akten Intermezzi von allerley Art anzubringen, die gleichsam aus jedem Akt eine neue Handlung machten. Zu desto besserm Unterrichte der Leser wollen wir bey diesem sonderbaren historischen Umstand ein wenig verweilen; um so mehr, da die italiänischen Schriftsteller über Künste wenig oder nichts von der ersten Einführung des Tanzes und von seinen Schicksalen in Italien gesammelt haben.

Pier Francesco Rinuccini dedicirte die Werke seines Oheims, des Ottavio Rinuccini den Akademikern in Florenz, und sagt in seiner Dedication, eben dieser sein Oheim sey der erste gewesen, der den Gebrauch der Tänze aus Frankreich nach Italien gebracht habe. Diese Lobrede ist bloß eine Erfindung der Eigenliebe, um alle mögliche Ehre auf seine Familie zu bringen. Der nachahmende oder pantomimische Tanz (denn bloß von diesem ist die Rede) ist in Italien so alt als das Theater. In der Calandra des Cardinal Dovizio Bibbiena, der ersten prosaischen Comödie, die in Italien recitirt wurde, waren vier sehr schöne Tänze angebracht, von welchen ich hier die Beschreibung gebe, so wie ich sie in einem Briefe von Baldassare Castiglione finde, der in der Sammlung des Atanagi vom Jahre 1565. eingerückt ist. (112) „Die Intermezzi

112) Diese Briefe sind unter dem Titel: *Lettere facete* in verschiedenen Sammlungen gedruckt.

(sagt er zu dem Grafen Ludovico Canossa, Bischoff zu Tricario, an den sein Brief geschrieben ist) waren folgende. Das erste war ein Mohrentanz des Jason, der auf der Bühne von einer Seite tanzend erschien, und nach alter Art mit einem Schwerdt und einem vortreflichen Schilde bewafnet war: auf der andern Seite erschienen auf einmal zwey Stiere, so ähnlich und wahr, daß einige glaubten, es seyen wirkliche; sie spieen Feuer aus den Rachen ꝛc. Diesen näherte sich der gute Jason, und ließ sie, nachdem er sie in Joch und Pflug gespannnt hatte, pflügen, und säete sodann die Zähne des Draco: hierauf wuchsen nach und nach aus der Bühne nach alter Art bewafnete Männer hervor, die, wie ich glaube, so gut als möglich waren: diese tanzten einen wilden Mohrentanz, um den Jason umzubringen; da sie aber anfangen wollten, brachten sie sich selbst einander um. Man sah sie jedoch nicht sterben. Nach ihnen kam Jason, und gieng sogleich mit dem goldenen Vließ auf den Schultern wieder davon, wobey er vortreflich tanzte. Und dieß war der Mohr, so wie dieß das erste Intermezzo. Das zweyte war ein sehr schöner Venuswagen, in welchen die Venus selbst mit einer Fackel in der bloßen Hand saß: der Wagen wurde von zwey Tauben gezogen, die völlig lebendig schienen: und auf ihnen saßen zwey Liebesgötter mit ihren brennenden Fackeln in der Hand, und mit Bogen und Köcher auf den Schultern. Vor dem Wagen waren sodann vier Liebesgötter, und hinter demselben vier andere ebenfalls mit brennenden Fackeln,

die einen Mohrentanz herumtanzten, und mit den brennenden Fackeln den Takt dazu schlugen. Als diese am Ende der Bühne eine Thüre in Flammen setzten, kamen augenblicklich neun ganz brennende Stutzer herauß, die noch einen andern ebenfalls sehr schönen Mohrentanz tanzten. Das dritte Intermezzo zeigte einen Wagen des Neptun, der von zwey kleinen Pferden mit Floßfedern und Schuppen von Fischen gezogen wurde, die sehr schön gemacht waren. Neptun mit seinem Dreyzack saß darauf: nach ihm kamen acht Ungeheuer, nemlich vier zuerst, und sodann die vier übrigen, die so schön gemacht waren, daß ich es nicht zu sagen weiß, und führten einen Tanz auf. Der Wagen war ganz voll Feuer. Diese Ungeheuer waren das Sonderbarste von der Welt; wer sie aber nicht selbst gesehen hat, dem kann man auch keine Beschreibung davon machen. Das vierte Intermezzo war ein Wagen der Juno, aber ganz voll Feuer, und sie saß mit einer Krone auf dem Haupte und einem Scepter in der Hand über einer Wolke darauf; sowohl von dieser Wolke, als von einer unendlichen Menge von Winden war der ganze Wagen umgeben. Er wurde von zwey so schönen und natürlichen Pfauen gezogen, daß ich selbst nicht wußte, wie so etwas möglich sey, und doch sah' ich sie, und hatte sie sogar machen sehen. Voran befanden sich zwey Adler und zwey Strauße; dahinter zwey Seevögel und zwey große Papagayen von der vielfarbigten Art: und alle diese waren so schön gemacht, mein Herr, daß ich sicher glaube, es sey nie so etwas ähnliches und wahres erfunden

worden; und alle diese Vögel tanzten zusammen mit einer Annehmlichkeit, die man weder beschreiben, noch sich einbilden kann. Nach Endigung der Comödie erschien auf der Bühne unversehens einer von den ersten Liebesgöttern, auch in der nemlichen Tracht, und erklärte in einigen Stanzen die Bedeutung der vorherbeschriebenen Zwischenspiele.“

Es ist wahrscheinlich, daß die Italiäner die erste Idee von solchen Vorstellungen durch die stummen Handlungen der Franzosen erhalten haben, bey welchen diese ebenfalls schon früher im Gebrauch waren. Ein Augenzeuge, nemlich Girolamo Ruscelli, versichert es in folgenden Worten, die aus dem ersten Bande seiner Raccolta de' migliori componimenti del teatro italiano genommen sind, welche er im Jahr 1554 mit einigen Anmerkungen am Ende drucken ließ. In einer dieser Anmerkungen, wo er von der Calandra redete, sagt er: Zu dieser Zeit pflegte man in Frankreich stumme Farcen vorzustellen, worin sich die Franzosen bloß mit Geberden, ohne ein einziges Wort auf eine so angenehme Art verständlich zu machen wissen, und die Zuschauer so befriedigen, daß ich für meinen Theil nicht weiß, ob ich je ein Schauspiel gesehen habe, welches mir mehr Vergnügen gemacht hat. Ich wundere mich sehr, daß Italien, welches doch sonst in keiner Sache von Werth zurück bleibt, bis jetzt noch nicht angefangen hat, sie anzunehmen und ebenfalls solche Vorstellungen zu machen. (113) Dieses Lob ge-

113) pag. 171.

bührt dieser Nation um so mehr, je gewisser es ist, daß sie sich zu jeder Zeit in dieser Art von Vorzügen besonders ausgezeichnet hat. Demohngeachtet müssen die Italiäner der Ehre nicht ganz entsagen, die auch ihnen mit Recht zukommt. Drey derselben wußten sich sogar unter auswärtigen Nationen einen großen Namen zu erwerben.

Baltassarini, von welchem schon anderwärts ehrenvolle Erwähnung geschehen ist, war der Erfinder der angenehmsten Feste und der berühmtesten Tänze, die zu seiner Zeit am Hofe der Catherina von Medicis und Heinrich des Dritten ausgeführt worden sind. Unter diesen war ein Stück besonders berühmt, welches den Titel führte: Die Bezauberungen der Circe, und bey der Vermählung der Margaretha von Lovena mit dem Herzog von Giojosa vorgestellt wurde. Die Kosten desselben betrugen nach unserm Gelde ungefehr zwanzig Millionen.

Durandi, ein Italiäner, der sich in London niedergelassen hatte, machte sich im Anfang des verflossenen Jahrhunderts bey den Engländern durch eine besondere pantomimische Vorstellung berühmt, die er bey Gelegenheit der Vermählung Friedrichs V. Pfalzgrafen am Rhein mit der Isabella von England erfand und ausführte. Der Zweck dieser Oper war nicht bloß auf die Vervollkommung der nachahmenden zum Theater gehörigen Künste, sondern auch darauf gerichtet, das Verdienst der italiänischen Nation um die Ausbildung derselben zu

zeigen; ich werde daher hier eine Beschreibung davon geben müssen.

Dreyhundert Edelleute, die alle Nationen der Welt vorstellten und in verschiedene Gesellschaften abgetheilt waren, erschienen auf der Themse in kleinen Schiffen, die so gebaut und ausgeschmückt waren, daß man Aufwand und Geschmack daran bemerkte. Vor und nach ihnen befanden sich sehr viele Instrumentisten, welche wechselsweise verschiedene Sinfonien spielten. Nachdem sich die Gesellschaft einer unzehlichen Menge von Zuschauern gezeigt hatte, gieng sie in den königlichen Pallast, und führte einen allegorischen Tanz auf, der unglaublich prächtig war. Die Religion, welche Grosbritannien mit der übrigen Welt verband, war der Gegenstand dieses Schauspiels. Das Theater stellte die Erdkugel vor. Auf einer Seite der Bühne sah man die Wahrheit unter dem Namen Alithia ganz ruhig liegen. Nach geendigter Ouvertüre erklärten die Musen den Inhalt. Atlas erschien mit ihnen zugleich, und sagte, er habe ehedem vom Archimedes gelernt, daß, wenn man einen festen Punkt außer der Erdkugel finden könne, es leicht sey, die ganze Erde in die Höhe zu heben; er sey aus dieser Ursache von Mauritanien nach Großbritannien gekommen, welches er für diesen so schwer zu findenden Punkt halte, und wolle nun die Kugel bewegen, sich von einer so großen Last befreyen, die ihm so viele Jahrhunderte hindurch auf den Schultern gelegen habe, und sie der Alithia, der unzertrennlichen Gesellschafterin des wei-

festen und aufgeklärtesten unter den Königen, anvertrauen. Nach diesem Recitativ näherte sich der von den drey Musen, nemlich der Urania, Terpsichore und Clio begleitete Alte der Erdkugel, und als er sie mit einer Ruthe berührt hatte, eröfnete sie sich sogleich. Zuerst sprang Europa als Königin gekleidet heraus, welcher ihre Töchter, nemlich Frankreich, Spanien, Italien, Deutschland und Griechenland folgten, die die Loire, den Guadalquivir, den Rhein, die Tyber und den Achelous in ihrem Gefolge hatten. Jede Tochter der Europa hatte drey Edelknaben, die durch Kleidung nach ihren Provinzen unterschieden waren. Frankreich führte einen Niederbretagner, einen Normann und Gascognier mit sich. Spanien einen Castigliäner, einen Aragonier und einen Catalonier. Deutschland einen Ungarn, einen Böhmen und einen Dänen. Italien einen Neapolitaner, einen Venetianer und einen Bergamenser. Griechenland einen Türken, einen Albanier und einen Bulgaren. Dieses zahlreiche Gefolg tanzte eine Art von Prolog, so wie auch die Fürsten aller der Nationen, welche aus der Kugel mit einer prächtigen Begleitung hervorkamen, wechselsweise tanzten, und verschiedene Touren von mannichfaltigem Charakter mit den übrigen auf der Bühne befindlichen Personen machten. In ähnlicher Ordnung ließ Atlas auch die andern Theile der Welt zum Vorschein kommen, welches dem Ballet eine natürliche und einfache Eintheilung gab. Jeder Akt desselben wurde mit Ehrenbezeugungen beschlossen, welche

die erwähnten Nationen der jungen Prinzessin von England erwiesen und mit prächtigen Geschenken begleiteten.

Ottavio Rinuccini, der Erfinder des musikalischen Drama in Italien hielt sich lange Zeit in Frankreich auf, wohin er, wie schon an einem andern Orte (B. 1. Kapit. 7.) gesagt worden ist, mit Maria von Medicis gegangen war, und beförderte bey dieser Nation nicht nur den Geschmack an Musik sehr, sondern zeichnete sich auch durch sehr schöne Erfindungen von Tänzen aus, die in Paris ausgeführt wurden, wo der Tanz schon zu einer grossen Vollkommenheit gebracht war. Die Tänze, welche damals bey den Franzosen eben im Gebrauch waren, hießen die Tänze des alten Hofs, in welchen sich unter andern Compositoren vorzüglich Benserade hervorthat. Sie waren eine Art von Drama, aus Worten und Tänzen zusammengesetzt. Die Poesie bestand in kleinen Canzonetten, und bey jeder Scene derselben wurde auf unterschiedene Weise getanzt. Die Musik und der Rhythmus derselben bestand aus einer Reihe langer, langsamer und ruhiger Noten, von wenigen Instrumenten und noch dazu von den tiefsten begleitet, so daß die glänzenden Jünglinge und lieblichen jungen Damen mehr einem springenden und hüpfenden Chor von Carthäusern glichen, als einer Gesellschaft von lustigen Tänzern.

In der Folge kamen Tänze auf, die von allegorischen Gegenständen hergenommen waren. Hier tanzten die Wesen der Vernunft und die Vorstellun-

gen der Einbildungskraft, als das Lachen, die Furcht, der Haß, die Wahrheit, die Frölichkeit, die Mode, die Neugierde, die Rache und dergleichen, auf menschliche Weise mit den Menschen. Aber eine so unvollkommene Nachahmung, die in der Natur durchaus kein Muster hatte, eine so geheimnißvolle Vorstellung, welche den Zuschauern ganz etwas anders zu denken gab, als das was ihre Augen sahen, eine so dunkele Geberdensprache, deren Bedeutung man nie begriff, eine Reihe von Gegenständen, woran die Phantasie so großen und die Empfindung so geringen Theil hatte, kurz eine so unfruchtbare Kunst, welche der Musik weder Empfindungen noch Bilder an die Hand gab, konnte den Fortschritten der Kritik nicht lange widerstehen. Nachdem sie also die Eitelkeit derjenigen einige Zeit hindurch geschmeichelt hatte, welche nur Witz zeigen wollten, wo sie gesunden Verstand hätten zeigen sollen, verschwand der Geschmack an allegorischen Tänzen zugleich mit dem Geschmack an Acrostichen, Anagrammen, Paranomasien, Zweydeutigkeiten, Antitheſen und andern erbärmlichen Spitzfindigkeiten, die im verflossenen Jahrhundert so sehr im Gange waren. (114) Quinault und Lulli,

114) Ein allegorischer Tanz, der im Jahr 1709. zu London aufgeführt wurde, war so sonderbar, daß ich es für gut halte zur Befriedigung der Neugierde die Beschreibung desselben hierher zu setzen, ob sie gleich nicht eigentlich zur Geschichte von Italien gehört. Er stellte die monarchische und republikanische Regierung vor. Der Monarch trug in der Hand einen dicken Stab von Holz. Nachdem er mit affektirt-ernsthafter und gesetzter Miene ein

jener als Dichter und dieser als Componist waren die ersten, die Begriffe von einem vernünftigern theatralischen Tanz erregten. Unter der Anführung des erstern, vereinigte sich der Gesang bey verschiedenen theatralischen Festen, die am Hofe vorgestellt wurden, sehr glücklich mit dem Tanze, und in einem derselben, nemlich in dem Triumph der Liebe tanzte selbst der König Ludwig XIV. von

Solo getanzt hatte, gab er seinem ersten Minister einen Tritt in den Hintern, der ihn einem andern Untergebenen überlieferte, dieser einem dritten, bis der letzte von allen nach dem Beyspiel des Monarchen mit dem Fuß und Stock eine still schweigende und unbewegliche Person stieß, welche die Stoße mit einer Geduld empfieng, die des Epictet würdig war, ohne sich nur im mindesten gegen irgend jemand zu rühren oder zu rächen. Diese stumme Person bedeutete das Volk. Die republikanische Regierung hingegen wurde in einem Contertanz in lebhafter und frölicher Bewegung vorgestellt, wobey ein jeder Tänzer seinem Nachbarn die Hand gab, seine Stelle mit jeder Bewegung veränderte, und an den Platz seines Vorgängers kam, ohne daß unter den Tänzern irgend ein Unterschied zu seyn schien. So wurde er in London aufgeführt. Wenn der nemliche Gedanke in Lissabon oder in Constantinopel hätte ausgeführt werden sollen, so würde die monarchische Regierung wahrscheinlich unter dem Bilde einer Mutter vorgestellt worden seyn, welche ihre bedrängten Kinder mit Zärtlichkeit liebkoset, und die Republik unter dem Bilde eines Tanzes, wo die Tänzer den Takt nicht begreifen, bey jedem Schritt herauskommen, die Symmetrie sehr ungeschickt verderben und machen, daß die Spieler alle Geduld verlieren. So wahr ist es, daß die Menschen alle Gegenstände nur nach den Begriffen ihres Verstandes beurtheilen, und daß wir alle mehr oder weniger jenen Völkern in Guinea ähnlich sind, welche der Meynung sind, daß die Engel des Paradieses mit ihnen einerley Farbe und Gesichtsbildung haben.

Anm. des Verf.

der königlichen Familie und von der Blüte des französischen Adels begleitet. Unter der Anführung des zweyten hörte man zum erstenmal die geschwinden Melodien, deren Bewegung lebhafter, und deren Rhythmus fühlbarer und markirter war. Diese Neuerung setzte, wie gewöhnlich, die Anhänger des staubigten Alterthums so in Bewegung, daß sie sogleich über Verfall der Musik und des guten Geschmacks zu schreyen anfingen. Zum Glück für die Kunst achtete Lulli auf ihre Declamationen ganz und gar nicht, und verfolgte die unternommene Reform, indem er sich begnügte, den Tanzmeistern, die sich nicht gut nach seiner Violine zu finden wußten, bisweilen die Figuren und Schritte vorzuzeichnen. Von den geschwinden Melodien gieng er zu den charakteristischen über, gab den Nationen und Personen, welche vorgestellt wurden, die ihnen zukommende Stellung und Bewegung, und man sah nun zum erstenmal, daß Pluto auch im Tanzen die Majestät eines Herrn der Hölle beybehalten könne. Auch die fliehende Galathea, der wilde Poliphem, die starken Cyclopen, die Satyre, die Nereiden und die Tritonen, die bisher in der Kunst der Geberden alle auf einerley Art erschienen, fiengen nun an, ihre Tänze eben so zu verändern, wie sich die Melodien auf den Instrumenten veränderten. Der Tanz wurde nun eine wesentliche Verschönerung des Drama, und bald als nothwendiger Theil desselben, bald als Intermezzo damit verbunden. Lambert, Campra, und viele andere Componisten von

großem Verdienst vervollkommten die Tanzmusik so sehr, daß zu meiner Zeit (sagt der Abt Du Bos, von welchem zum Theil die vorhergehenden Nachrichten entlehnt sind,) die Componisten schon sechzehen verschiedene Charaktere im theatralischen Tanz gezählt haben. (115)

Italien indeß, welches die Franzosen in dieser Gattung von Geschicklichkeit nicht erreichen, vielweniger übertreffen konnte, begnügte sich, sie bloß nachzuahmen, und Ballette von aller Art und angenehme Intermezzi in die musikalischen Opern einzuflechten, die meistens komischen oder mythologischen Inhalts waren. Schon beym ersten Ursprung des Melodrama hatte Emilio del Cavalieri, welcher außer seinen übrigen Geschicklichkeiten auch ein sehr guter Tänzer war, angenehme Tänze zu der Vorstellung der von ihm komponirten Schäferspiele erfunden, worunter vorzüglich einer unter dem Titel: der Großherzog sehr berühmt ist. In der Folge zeichnete sich der Hof zu Turin in diesen Erfindungen sehr aus. Wir wollen einen kleinen Versuch davon geben, im übrigen aber diejenigen, welche mehr davon wissen wollen, auf die Geschichte des Tanzes von Cahusac, und auf die schöne Abhandlung von den Balletten des Jesuiten Menestrier verweisen.

Gridellino war der Titel eines Ballets, welches zu Turin bey einem Carneval aufgeführt, und

115) Reflexions sur la Poësie et la Peinture. Tom. 3. Sect. 10. pag. 171. nach der Dresdenschen Ausgabe.

deswegen so genannt wurde, weil die veilchenblaue Farbe die Lieblingsfarbe der Prinzessin war. (116) Sobald der Vorhang aufgezogen war, erschien die Liebe, und riß ihre Binde ab, rief hierauf das Licht durch ihren Gesang, sich überall zu verbreiten, damit es ihr, wenn es allen Gegenständen tausend verschiedene Farben gegeben hätte, leicht sey, sich die angenehmste auszulesen. Juno hört die Wünsche der Liebe, und sucht sie zu erfüllen. Iris fliegt auf ihren Befehl durch die Luft und zeigt ihren mit tausend Farben geschmückten Bogen, deren eine immer schöner war als die andere. Nachdem sie sie alle betrachtet hat, so erklärt sie die veilchenblaue Farbe für die allersanfteste und vollkommenste, und will, daß sie in Zukunft das Sinnbild der treuen Liebe seyn soll. Sie befiehlt, daß alle Felder ihre Blumen damit schmücken, daß sie in den kostbarsten Steinen glänzen, daß die seltensten Vögel ihre Federn damit beleben, und daß die Menschen ihre beßten Kleider damit zieren sollen. Alles dieses, durch Musik und Tanz und eine unliche Menge wunderbarer Decorationen verschönert, machte dieses Schauspiel zu einem der sinnreichsten in dieser Gattung. An eben diesem Hofe wurde im Jahr 1634. zur Geburtstagsfeyer des Cardinals von Savoyen noch ein anderes, nicht minder schönes Ballet gegeben. Der Titel

116) Cahusac in seiner Geschichte der alten und neuen Tanzkunst sagt, dieses allegorische Ballet sey bey der Vermählung des Herzogs von Savoyen mit Christinen von Frankreich aufgeführt worden.

desselben war: *la verità nemica dell' apparenza sollevata dal tempo.* Bey Eröfnung der Bühne erschien ein Chor von falschen Gerüchten und Vermuthungen, welche von dem Schein und Betrug logen. Der hinterste Theil des Theaters verdunkelte sich. Auf einer großen von Winden getragenen Wolke sah man den Schein in veränderliche Farben gekleidet, und mit kleinen Streifen von Silber, mit einem Pfauenschwanz und mit Flügeln. Er lag auf einer Art von Nest, aus welchem gefährliche Lügen, Betrügereyen, angenehme Lügen, Schmeicheleyen, listige Streiche, Possen, Späße und die galanten Neuigkeiten hervorkamen. Diese Personen mußten ihre Touren machen, nach welchen die Zeit erschien, und den Schein wegjagte. Hierauf wurde die Wolke zerstreut, auf welcher er gekommen war, und man sah in der Entfernung eine große Sanduhr, aus welcher die Wahrheit und die Stunden hervorkamen, die verschiedene Touren machten, aus welchen eigentlich das große Ballet bestand.

Allein der Tanz war in dem neuern Europa noch nicht zu demjenigen Grad von Vollkommenheit gekommen, zu welchem er bey den Römern gekommen seyn soll, wie ihre Anhänger behaupten, zu demjenigen Grad von Vollkommenheit nemlich, welcher aus der Ausführung einer ganzen Tragödie oder Comödie nach den strengsten dramatischen Regeln, mit bloßen Geberden, ohne alle Beyhülfe der Worte, entsteht. Die Ehre, ihn soweit zu bringen, war einer Nation vorbehalten, die man bis-

her gemeiniglich für fähiger hielt, Gelehrsamkeit und ernsthafte Wissenschaften, als die Künste des Vergnügens und des Geschmacks auszubilden. Die Deutschen, welche auf einmal auf den Weg der schönen Wissenschaften und aller Künste der Imagination geriethen, zeigten durch ihren Klopstock, Haller, Geßner, Zachariä, Gleim und andere nicht minder schätzbare Dichter, so wie durch ihren Händel, Stamitz, Bach, Naumann, Gluck, Haydn, Graun, und viele andere vortrefliche Componisten, dem ganzen Europa, wie lächerlich und unschicklich die von dem französischen Jesuiten Bouhours aufgeworfene Frage: ob ein Deutscher auch Witz haben könne? gewesen sey. Sie thaten noch mehr. Sie zeigten, daß sie ihn auch in solchen Dingen hätten, die bisher bloß der Munterkeit und Gewandheit der südlichen Völker zu glücken und anzugehören schienen. Gegen das Jahr 1740. gab Hilverding zum erstenmal auf dem Theater zu Dresden (andere sagen zu Wien) vor dem ganzen Hofe den Britannicus von Racine auf die erwähnte Art. Diesem folgten hierauf Idomeneus von Crebillon, und die Alzire von Voltaire. Die Franzosen waren damals geneigt, die Erfindungen anderer zu vervollkommnen und durch Erziehung und Fleiß zum Tanze besonders aufgelegt, bemächtigten sie sich der Erfindung bald, und machten sich dieselbe so zu eigen, daß sie von andern Nationen ganz für französisch gehalten wurde. Zur Bestätigung dieser gewöhnlichen Meynung trug der berühmte Noverre durch die öffentliche Bekanntma-

chung seiner Briefe über den Tanz nicht wenig bey, worin er vom Beyspiel der Alten ausgeht, und mit nicht weniger Witz als Scharfsinn den Tanz in der Art und Weise, wie ihn Hylas, Pylades und Batylus ehemals gebraucht hatten, wieder herzustellen suchte. Nie hat ein Schriftsteller den Tanz so veredelt wie Noverre. Die Mysterien, welche er dafür erfand, sind so wunderbar, die Beredsamkeit, mit welcher er die Phantasie erst angreift, um sich sodann mit Händen und Füssen derselben gänzlich zu bemächtigen, ist so beschaffen, daß es nicht an ihm liegt, wenn nicht alle Gelehrte die andern Wissenschaften verlassen, um Tänzer zu werden. Er begnügte sich auch nicht bloß mit litterarischen Untersuchungen, sondern suchte alles das selbst in Ausübung zu bringen, was er andere mündlich oder schriftlich lehrte. Nicht bloß gerühmt, sondern allgemein bewundert wurden von ihm: der Tod des Herkules, die Ermordung der Kinder der Medea durch sie selbst, und andere von ihm verfertigte Ballette, die auf dem Theater zu Stuttgard unter dem Schutz des Herzogs von Würtemberg, der ein erklärter Beschützer der dramatischen und musikalischen Künste ist, sehr gut ausgeführt wurden. Seine Semiramis überdem, von Voltaire genommen, die von dem unsterblichen Gluck komponirt und in Wien aufgeführt wurde, machte fast daß die Zuschauer vor Schrecken und Erstaunen zitterten. Man war zweifelhaft, ob die bewundernswürdige Wirkung von dem schrecklichen Inhalte, von der Stärke und Simplicität der

Aktion, oder von dem Ausdruck und der Wahrheit der Harmonie herrühre.

Nachdem auf diese Weise die Praxis erfunden, und die Theorie festgesetzt war, ist es nicht zu verwundern, daß diese Gattung heroischer Pantomimen sehr bald auf auswärtige Theater, folglich auch auf die italiänischen übergieng. Pitraot, welcher sich zu Paris durch den von der Insel der Calypso fliehenden Telemach ausgezeichnet hatte, war der erste, welcher sie disseits der Alpen einführte, wo sie nicht nur sehr in den Gang kamen, sondern auch geschickte Balletmeister und vortrefliche Componisten fanden, die die Musik vervollkommten, und die berühmtesten Werke vorstellten. (117) Angiolini ragt gegenwärtig nicht weniger durch seine geschickten Erfindungen und Ausführungen, als durch die vernünftigen Lehrsätze, die er in Briefen über diese Materie bekannt gemacht hat, über andere hervor. Nach den Lehren dieses Meisters und einiger geschickten Franzosen, ist auch die komische und die vermischte Pantomime sehr ausgebildet worden, so

117) Unter andern verdient hierin Don Vinkenzo Martin, ein Spanier, besondere Achtung. Er steht in Diensten des Prinzen von Asturien, und hat in dieser Gattung von Musik einige Proben geliefert, die sowohl in Italien als in Deutschland sehr bewundert worden sind. Anm. des Verf. Dieser Vincenzo Martin hat sich seit der Zeit, in welcher der Verf. dieses schrieb, in Wien aufgehalten, und soll sich gegenwärtig in Petersburg befinden. Erst im Jahr 1787. ist sein Bildniß zu Wien im Kupferstich herausgekommen, woraus man sieht, daß er aus Valencia gebürtig ist, und im besagten Jahre 1787. 33 Jahre alt war.

daß man sagen kann, der vorstellende Tanz (wenn man den Lobreden seiner Anhänger glauben darf) sey nun auf einen Punkt der Reife gekommen, auf welchem er vorher in Italien vorzüglich unter den Händen des le Picq, des Vestris, des Giuseppe Salomoni, des Vigano', des Clerico, und anderer Meister von minderm Ruhm nie gestanden habe.

Nach der an einander hängenden Erzehlung der Geschichte des pantomimischen Tanzes sey es mir nun erlaubt, mitten unter dem allgemeinen Zuruf und Beyfallsbezeugungen, welche man dieser Erfindung überall erzeigt, dem geehrten Publikum zwey Fragen vorzulegen. Ist diese so gepriesene Mimik wirklich zu dem Grad von Vollkommenheit gekommen, auf welchem man sie allgemein glaubt? Im Fall sie noch vervollkommt werden könnte, würde es den Fortschritten des Theaters zuträglich seyn, sie mit so vieler Mühe auszubilden? In Erwartung einer gehörigen und bestimmten Antwort will ich die Bewegungsgründe angeben, welche mich auf die beyden angeführten Fragen gebracht haben.

Eine Kunst, sie sey nun welche sie wolle, kann alsdann erst vollkommen genannt werden, wenn die Mittel, welche sie anwendet, dem Zwecke vollkommen entsprechen, wenn die Uebereinstimmung dem besten Kenner klar und deutlich in die Augen leuchtet, und wenn die daher entstehenden Wirkungen genau so beschaffen sind, wie sie die Kunst hervorzubringen versprach. Sobald ich also den Zweck einer Kunst kenne, die Schicklichkeit der Mittel, de-

ren sich der Künstler bedient, untersucht, und die Wirkung erwogen habe, welche das Verhältniß beyder mit einander in mir hervorbringt, so habe ich einen sichern und festen Maasstab, den Zustand dieser Kunst darnach zu beurtheilen. Der Endzweck der Redekunst ist zu überreden; die Mittel, welche Cicero darzu gebrauchte, waren zur Ueberredung am geschicktesten; er erreichte seine Absicht, die Gemüther und den Geist der Römer zu lenken, wohin es ihm beliebte; die Redekunst war also zu den Zeiten dieses berühmten Redners in ihrer Vollkommenheit. Der Zweck der Musik ist, vermittelst einer angenehmen Verbindung der Töne Leidenschaften zu erregen. Bey keinem andern Volke wußte sie ihn so zu erreichen, wie bey den Griechen; die griechische Musik war und mußte also unter allen die vollkommenste seyn. Wenn ich hingegen den Hauptzweck einer Kunst an sich selbst kenne, ihn aber in der Ausübung der Künstler nicht mehr gewahr werde, wenn ich sehe, daß die von ihnen gezogenen Linien, anstatt ein gemeinschaftliches Centrum zu haben, diesen Mittelpunkt vielmehr verlassen, wenn ich weder von Seiten der Kunst, noch von Seiten der Künstler irgend eine der herrlichen Versprechungen erfüllt finde, welche mir von ihnen gemacht wurden; alsdann schließe ich (und ich schließe mit Recht so,) daß entweder die Kunst ihrer Natur nach betrüglich und unvollkommen ist, oder daß die Künstler weit davon entfernt sind, sie vervollkommt zu haben. Sie haben sie vielmehr erniedrigt und verdorben.

Laßt uns diese einfachen, deutlichen und unwidersprechlichen Grundsätze auf die heutige Pantomime anwenden.

Was für einen Zweck hat die Mimik? Eine Handlung durch Geberden so vorzustellen, daß sie im Zuschauer Interesse und Täuschung bewirkt. Was verspricht mir der Erfinder eines theatralischen Ballets? Mir die Handlung, welche er mir vor die Augen bringt, völlig begreiflich zu machen, sie nach den Gesetzen einzurichten, welche der gesunde Verstand vorschreibt, die Kraft des dramatischen Schauspiels durch Vereinigung des Tanzes mit den beyden Schwestern desselben, nemlich der Musik und Poesie noch sehr zu erhöhen. Was verspricht mir der Ausführer des Ballets? Sich nicht von dem durch den Erfinder ihm vorgeschriebenen Zweck zu entfernen, zu vergessen, daß er Tänzer sey, um bloß Pantomim zu seyn, sich bloß solcher Geberden zu bedienen, deren Bedeutung durch Uebereinkunft und nicht willkührlich bestimmt ist, die folglich von den Zuschauern leicht verstanden werden können. Dieß sind die schönen Worte, welche die Kunst und die Künstler im Munde führen. Werden sie wirklich erfüllt? Wir wollen es untersuchen.

Ich läugne nicht, daß die Mimik als eine stumme Sprache der Handlung betrachtet, an sich selbst, wie ich schon beym Anfang dieses Kapitels bemerkt habe, eine große Kraft hat, Interesse und Täuschung zu bewirken. Was vermittelst der Augen in die Seele kommt, giebt, im allgemeinen zu reden, den Nerven des Sensoriums wirksamere und heftigere

Stöße, als diejenigen sind, welche sie vermittelst der andern Sinne bekommen. Denn die andern Sinne, da sie der Seele nur einige wenige Eigenschaften der Körper, und zwar nur der unthätigsten, vorstellen, erwecken nur eine geringe Anzahl von Bildern; da sich nun ein Gegenstand vermittelst der Augen ganz so wie er ist, der Sehkraft offenbart, und auch sogar die innern Eigenschaften des Geistes vermittelst der Bewegungen aller Glieder erkannt werden, so sammelt die Einbildungskraft des Zuschauers dabey eine größere Zahl von Bildern, und sein Sensorium empfängt eine grössere Menge von Vibrationen, wodurch die damit verbundenen Nerven, welche stärker bewegt werden, das Gefühl auch in größere Bewegung bringt, woraus endlich das Interesse entsteht, welches die vorgestellten Sachen für uns so anziehend macht. Hieraus folgt, daß die Mimik in Absicht auf Mannichfaltigkeit, Auswahl, und Kraft der Stellungen alle Vortheile der Malerey und Bildhauerkunst, und noch überdieß den außerordentlichen Vorzug hat, ihren Gemälden eine Folge und eine Bewegung zu geben, welches die Maler oder Bildhauer nicht können, deren Schicksal es ist, mit ihren Figuren nicht mehr als eine einzige Stellung auszudrücken. Eben so wenig läugne ich auch, daß man wohl einmal irgend ein pantomimisches Ballet in Italien gesehen haben könne, welches gut erfunden, gut ausgeführt, und von einer ausdrucksvollen Musik begleitet war, in seiner Nachahmung die charakteristischsten und schrecklichsten Züge eines Gegenstan-

des aufgesammelt, und auf die Zuschauer eben so, und vielleicht noch stärker gewirkt habe, als die recitirte Tragödie nur immer gewöhnlich zu thun vermag. Aber was ich immer und ewig behaupten werde, ist das, daß solche Wirkungen der Mimik, so wie sie bey uns ausgebildet ist, zufällig sind, daß sie innere Gebrechen hat, die nie gehoben werden können, und daß, wenn es auch irgend einmal gut geht, sie dafür tasend andere male ein abgeschmacktes Schauspiel ist. Die Ursache davon ist, weil die ursprüngliche Materie der Geberden, deren sich die Pantomime bedient, schon an sich selbst sehr sparsam in der Natur liegt, und durch die Gesellschaft noch sparsamer geworden ist; es wird daher sehr schwer, um nicht zu sagen unmöglich, eine Handlung von einiger Dauer so zu verknüpfen, daß sie die nöthige Deutlichkeit habe, und durch Neuheit interessire. Daß die Sprache der Geberden sparsam in der Natur zu finden seyn müsse, sieht man daraus, daß jeder innere Gedanke des Menschen, wenn er äußerlich ausgedrückt werden soll, mit zweyerley Zeichen, nemlich mit Geberden und mit der Stimme begleitet wird; jedes dieser beyden Zeichen muß von seinem Einfluß in eben dem Maaß viel verlieren, in welchem das andere vorgezogen und vervollkommt wird; so daß da, wo die Kunst der Rede sehr im Gebrauch ist, und wo sie einen gewissen Grad von Ausbildung erhalten hat, der Ausdruck der Geberden nothwendig seltener und weniger wirksam seyn muß, so wie im Gegentheil da, wo Gewohnheit, Umstände oder Nothwendigkeit den gegenseitigen

Gebrauch der Stimme vermindern, die Geberdensprache allgemeiner und kraftvoller wird. Dieß ist der Fall bey Kindern, bey Stummen, bey wilden Nationen, so wie nicht minder in jenen Staaten der politischen Gesellschaft, wo Erziehung, Respekt, Schicklichkeit oder Furcht dem kühnen und bisweilen allzugefährlichen Verlangen, seine Empfindungen durch Worte auszudrücken, einen Zaum anlegen. Nun haben uns die Vollkommung der Gesellschaft und die allmählige Entwickelung der Cultur ganz in den ersten Fall gesetzt. Wir sind zu einer unendlichen Menge von Rücksichten verbunden, und müssen deshalb beständig auf unserer Hut seyn. Die Ungleichheit des Glücks und des Standes nöthigt uns zu einem so gesetzten Wesen, daß dadurch jede natürliche Aeußerung unterdrückt wird. Sie gewöhnt uns an eine Verstellung, welche die Bösartigkeit der Menschen nothwendig macht, sie lehrt uns, unsere Geberden zurück zu halten, damit sie uns nicht verrathen und für etwas anderes erklärt werden, als sie ihrer Natur nach eigentlich sind, sie zwingt uns, die ersten Bewegungen unserer Leidenschaften zu unterdrücken, die als die natürlichsten und ungekünsteltsten gerade am geschiktesten seyn würden, von den Mimen nachgeahmt zu werden. Die Leichtigkeit, unsere Ideen in einer verfeinerten, reichen und biegsamen Sprache auszudrücken, hat die Menge und die Heftigkeit der Geberden noch überdieß, wenn nicht ganz unnütz, doch zum mindesten weniger nothwendig gemacht. Aus allen dem, was bisher gesagt ist,

folgt also, daß die heroische Mimik weit ärmer an Mustern seyn muß, als die komische Pantomime, weil in der ersten der Einfluß jener Eigenschaft, welche man Feinheit (politezza) nennt, die erhabenen Personen, welche darin vorkommen, abgemessen, an sich haltend, und weit entfernt von dem Feuer macht, von welchem die Geberden ihren Ausdruck hernehmen; in der zweyten hingegen macht die rauheste, oder wir wollen sagen, nur die weniger sorgfältige Erziehung, die nachgeahmten Personen gedankenloser und plumper, sie überlassen sich also ihrem Instinkt mit geringerer Zurückhaltung, und befördern dadurch die Ausbrüche ihrer Empfindung auf eine freyere Art.

Mit diesem Mangel an ursprünglicher Materie des Tanzes ist noch ein anderer vergesellschaftet, der aus der innern Beschaffenheit eines jeden vorstellenden Werks entsteht. Es ist unmöglich eine Handlung anzuspinnen, die ihren Anfang, Mittel und Ende hat, ohne sie mit tausend Umständen zu verweben, welche eine conventionelle Bedeutung, eine Beziehung und ein Verhältniß damit voraussetzen. Auch läßt sich kein einziger Gegenstand finden, worin nicht häufige Anspielungen auf vergangene oder künftige Dinge, auf entfernte oder geheime Gegenstände, auf bloß geistige Betrachtungen vorkommen, die nicht in die Sinne fallen, um nichts von den unendlich vielen zufälligen und untergeordneten Ideen zu sagen, zu deren Verständniß man eines Wörterbuchs bedarf, und ohne welche eine Vorstellung durch so viele ver-

schiedene Scenen durchführen zu wollen, das nemliche seyn würde, als wenn man ein Gemälde ausmalen wollte, ohne die Farben dazu nach verschiedener Höhe und Tiefe gehörig einzurichten. Aber solche Vorbereitungen, Verminderungen und Umstände sind für die Mimik gänzlich verloren, weil sie wie die Malerey und Bildhauerkunst in ihrer Nachahmung bloß auf gegenwärtige Dinge eingeschränkt, und unfähig ist, vergangene oder zukünftige, bloß conventionelle Begriffe, Fragen, die Ironie, die Hofnung und andere Dinge von ähnlicher Art auszudrücken; eine geschwinde Folge von Gemälden, die in Bewegung und Handlung sind, kann sie zwar vorstellen, aber es wird ihr allzu schwer, uns die Verbindung derselben unter einander sehen zu lassen. Wie wird sie uns zum Beyspiel etwas begreiflich machen, was vom Gedächtniß abhängt, als: daß Brutus im Tod des Cäsar Sohn des Julius ist, daß er ihn von der Servilia, Schwester des Cato, hatte, daß er ihn bis dahin mit Wohlthaten überhäuft, und schon sein Testament gemacht hat, worin er ihm ein unermeßliches Vermögen hinterließ? Wie soll sie die durchdachten Ideen des Brutus, seine Gewissensbisse, und den Streit zwischen Vater- und Vaterlandsliebe vor die Augen bringen? Wie diesem Jüngling durch eine Geberde oder durch einen Sprung bekannt machen, daß Cäsar sein Vater ist? Wie das vors Auge bringen, was hinter den Scenen vorgeht, nemlich das vom Brutus unter der Statue des Pompejus gefundene Billet, die Un-

ternehmung des Marc-Antonius, der den Cäsar zum römischen König krönen wollte, die verstellte Weigerung des Dictators, die ausbrechenden Intriguen der Verschwornen? Wie die verschiedene Gradation in den Charakteren der Personen fühlbar machen, zum Beyspiel den mit Ehrgeitz und Zärtlichkeit vermischten Adel des Geistes beym Cäsar, den Höfling, welcher dient, ohne sein Interesse dabey aus den Augen zu verlieren, beym Marc-Antonius, den unerbittlichen Republikaner beym Cassius, den grausamen Stoiker beym Brutus, welcher die Vorurtheile seiner Philosophie sogar in die Ausübung der Tugend überträgt? Nichts von allen diesem, nebst noch vielem andern, kann die Pantomime vorstellen; und doch sieht jedermann, wie wesentlich sie zu einer Tragödie sind, so daß derjenige, welcher auch nur die Hälfte derselben vernachlässigt, weit mehr einen geschmacklosen Mischmasch, als ein geordnetes dramatisches Werk hervorbringen wird. Dieß wird der Fall in jeder fortgehenden Handlung seyn, welche die Mimik nachahmen will; sie kann aus innerm Mangel der angemessenen Mittel die Verbindung, in welcher die Gegenstände unter einander stehen, nicht ausdrücken, eben so wenig als das Hervorstechende, welches sie durch Ueberlegung erhalten; sie wird also die theatralischen Werke, bloß auf eine ungeschickte Weise verstümmeln, und ihre Nachahmung verwirrt, unverständlich, dunkel, folglich auch völlig unfähig machen, jenes Interesse zu bewirken, welches ohne deutliche Erkenntniß des Gegenstandes nie bewirkt

werden kann. So würde es einem Bildhauer gehen, welcher glaubte, durch eine Reihe von Figuren, die er für den Titus, Berenice und Antiochus gehalten wissen will, die aber ein anderer mit eben so vielem Rechte für den Aetius, die Fulvia und den Valentinianus halten könnte, den Racine bewundernswürdig ausgedrückt zu haben.

Da nun der Erfinder der Ballette ein so mangelhaftes Instrument gebraucht, wie die durch bloße Geberden ausgeführte Tragödie oder Comödie ist, so ist es nicht zu verwundern, daß er dem Zuschauer seine Versprechungen nicht halten kann. Dennoch muß man erstaunen, daß er die Schwierigkeit, die mit der Erfüllung seines Versprechens verbunden ist, nicht einsieht, oder wenn er sie einsieht, den Muth noch hat, eine so undankbare Arbeit zu unternehmen. Das schlimmste für uns ist, daß wir durch eine solche unbesonnene Kühnheit gezwungen werden, auf dem pantomimischen Theater nichts als Ungeheuer und Räthsel zu sehen. Als solche muß der größte Theil der heutigen Ballette angesehen werden, die zur ewigen Schande der Terpsichore, zum immerwährenden Schimpf des Trauer- und Lustspiels auf den verdorbenen italiänischen Bühnen mit so vielem Prunke gesehen werden. Ballette, die ohne alle Verbindung mit dem Drama, weder in Rücksicht auf Gattung noch Inhalt, jene Einheit unterbrechen, welche die Grundregel eines jeden Schauspiels ist, die die vorher vom Gesang hervorgebrachte Wirkung zerstören, mich gewaltthätigerweise aus dem pathetischen ins komische ver-

setzen, mich gleichsam durch die Berührung mit einer Zauberruthe von den Ufern der Tyber, wohin mich der Dichter unter Romulus und Hersilia oder unter Clelia und Horatius führte, ins Schloß von Langres unter Eponina und Sabinus nebst ihren Kindern bringt; eine Zusammenstellung, über die man sich indessen noch nicht zu beklagen hat, wenn man erst an andere denkt, wodurch die Zuschauer von der Insel Lemnos unter Issipile, Jason und den Argonauten durch den Pantomimen in die Gegenden von Montiel in Spanien unter dem Don Quichotte und Sancho Pansa, nebst der Rosinante, dem getreuesten unter allen Pferden, und dem Ruzio, dem zahmsten aller Maulthiere, versetzt werden. (118) Ballette, worin auf das Land, den Stand, Ort, und das Alter der Personen nicht die mindeste Rücksicht genommen wird, worin sich der kalte Schwede und der wollüstige Asiate, der strenge Brutus und der leichtfertige Alcibiades, die bejahrte und ehrwürdige Königin und das lebhafte Mädgen, auf einerley Art ausdrückt, worin man nicht den mindesten Unterschied zwischen einem Tänzer macht, der sich in seinem eigenen Zimmer, oder in einer angenehmen Gesellschaft ergötzt, und demjenigen, der von einem schweren Kummer danieder gedrückt wird, oder einem, welcher sich einer unbesonnenen und ausgelassenen Fröhlichkeit überläßt.

118) In einem komischen Ballet unter dem Titel: Der Don Quichott, welches schon vor Jahren einer komischen Oper zum Intermezzo diente.

Ballette, worin solche Wesen herum hüpfen und springen müssen, die sich am wenigsten dazu schicken, worin man die einsamen und bußfertigen Braminen aus ihrem Aufenthalt, und sogar die Dämonen aus der Hölle hervorzieht, die doch gewiß weder angenehme noch gute Tänzer sind, worin man nicht nur den Gespenstern Sinn und Leben giebt, (welches nur den Malern und Dichtern erlaubt ist,) sondern sie auch auf der Bühne mit den Frauenzimmern sich herumtummeln läßt, wie in der Semiramis des Angiolini; ob dieß gleich ein fürchterliches und schreckliches Gemälde ist, so thut es doch, wenn es vor die Augen gebracht wird, der Einbildungskraft allzu große Gewalt an. (119)

119) Man wird mir hier das Beyspiel des Aeneas, der *tenues ferro diverberat umbras*, das Ansehen Homers, welcher den Diomedes in einer Schlägerey mit den Göttern einführt, und das des Ossian entgegen setzen, welcher in einem Gedicht den Fingal so vorstellt, als wenn er sich mit dem Geist des Loda schlage; diese Schlägerey ist von dem Abt Cesarotti mit einer Wahrheit und Kraft ins Italiänische übersetzt worden, welche der Erhabenheit des Gegenstandes völlig angemessen ist. Aber es ist ein anderes, solche Dinge erzehlen, und ein anderes, sie den Augen wirklich vorstellen. Horaz lehrt uns dieß, da wo er sagt:

multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.

In der Erzehlung ist die Einbildungskraft des Zuhörers sich selbst überlassen, und vergrößert die Gegenstände nur in dem Maaß, als sie dieselben empfindet. In der Vorstellung hingegen ist sie durch die Sinne gebunden, kann folglich nicht über das hinaus gehen, was ihr diese an die Hand geben, und was durch eine innige Ueberzeugung unterstützt wird. Dieß ist so wahr, daß die Schlägerey des Fingal mit dem Geist, ob sie gleich das stärkste

Ballette, die meistens von so entferntem und geheimen Inhalt sind, daß die wenigsten Zuschauer die Geschichte desselben wissen, von so verwickelter Zusammensetzung, daß ihnen kein Mensch folgen kann, von Handlung, die so sehr mit Episoden überladen ist, daß sich die Hauptsache in den Nebendingen verliert, von so willkührlicher Bedeutung, daß jeder Vorfall eine besondere Erklärung bedarf, und

und prächtigste Gemälde ist, welches die epische Poesie nur je hervorgebracht hat, dennoch ungeschickt und lächerlich werden würde, wenn sie dramatisch vorgestellt werden sollte. Was die beyden andern Beyspiele betrift, so stellt Aeneas keine Gespenster vor, die sich mit Menschen schlagen, sondern einen Mann, der nicht vor Gespenstern fliehen würde. Homer malt an mehrern Stellen seiner Werke die Götter so, daß sie von den Menschen nur sehr wenig verschieden sind; sie haben Haut, Fleisch und Bein wie wir, sie haben, wenn nicht wirkliches Blut, doch etwas dem ähnliches, sie legen den Harnisch an, ergreifen das Schwerd, und handhaben die Waffen eben so wie wir Menschen; der Dichter widerspricht sich also nicht, wenn er sie mit den Menschen ins Handgemenge gerathen läßt, und die Zuschauer haben nicht Ursache, sich darüber zu ereifern, weil sie durch die vorher bekannte mythologische Hypothese zu einem solchen Glauben schon vorbereitet sind. Aber durch welche Hypothese, Meynung oder durch welchen Glauben sind wir dazu vorbereitet, ein Frauenzimmer mit einem Schatten kämpfen zu sehen? Ist die Idee, welche wir uns von den Schatten machen, vielleicht eine andere, als die, welche wir von einem feinen, unsichtbaren Luftkörper haben, welcher höchstens eine sehr schwache Art von Klang von sich geben kann? Und der berühmte Voltaire, von dessen Semiramis dieß Bild hergenommen ist, führt er etwa das Gespenst ein, um es mit der Mutter des Arsaces kämpfen und streiten zu lassen?

Quodcumque ostendit mihi sic, incredulus odi.

Anm. des Verf.

jede Scene einem Räthsel gleicht. Diesen Mangel an Deutlichkeit bemerkt man nicht bloß in schlechten Balletten; auch die berühmtesten sind voll davon. Ich fordere den scharfsinnigsten Leser und den geübtesten Zuschauer auf, das folgende Ballet zu lesen oder zu sehen, und mir sodann die Bedeutung desselben zu sagen. Es gieng von den französischen Theatern auf die italiänischen über, und wird von den Künstlern als ein Muster solcher Ballette angesehen, die man von Mittelcharakter nennt. Hier ist die Beschreibung desselben:

Die Scene eröfnet sich mit der Vorstellung einer angenehmen Ebene am Ufer des Meers. Eine Gesellschaft von Tänzerinnen erscheint in einer Kleidung, von welcher man nicht weiß, ob sie griechisch oder orientalisch seyn soll, weil sich die theatralisch-heroischen Trachten fast alle gleichen. Kurz darauf gesellt sich ein anderes sehr schönes, ebenfalls heroisch gekleidetes Mädgen zu ihnen, sagt einer von ersten etwas ins Ohr, trennt sie von der Gesellschaft, und beyde geben sich wechselsweise tanzend verschiedene Merkmale von Zärtlichkeit, ohne daß die Zuschauer die Ursache davon begreifen können. Nunmehr erscheint in der Entfernung ein Schiff, welches gegen das Ufer hinsegelt. Die Schiffer landen, betrachten die unbesorgten, unvorsichtigen Tänzerinnen, und bereden sich unter einander, sie zu entführen. Diejenige, welche zuletzt gekommen war, sucht sich und ihre Gesellschafterin vor dem Ueberfalle zu retten. Eine andere Gesellschaft von Schiffern überfällt die erste unversehens, um jene,

welche ihr Erstaunen und ihren Schrecken mit tausenderley Sprüngen ausdrücken, zu Gefangenen zu machen. Allein die Räuber, des gegenseitigen Streites müde, kommen mit einander zu einem Vergleich, und wollen die liebenswürdige Beute unter sich theilen. Ob die Griechinnen sich gleich furchtsam anstellen, so drücken sie ihre Furcht doch mit eben den Sprüngen und Schritten aus, mit welchen sie Ruhe und Sicherheit ausgedrückt haben würden. Unterdessen kündigt das Heulen der Winde, der dumpfe Donner, die verdunkelten Gestirne, und der immer schwärzer werdende Himmel einen nahen Sturm an. Auf dem Theater fällt ein mit Blitzen begleiteter schrecklicher Regen. Beyde Gesellschaften verbergen sich unterdessen in einer Grotte, welche am Ufer des Meers liegt. Hier lassen sich die Tänzerinnen, welche sich nun von ihrem Schrecken erholt hätten, von den Räubern völlig besänftigen; essen, trinken und schäkern mit ihnen, kommen halbtrunken aus der Grotte, führen einen kurzen aber unordentlichen Tanz auf, bis sie durch Schlaf und Müdigkeit sämmtlich nebst den Schiffern, die sie nie aus den Augen verlieren, zur Erde gestreckt werden. Kaum waren sie eingeschlafen, als ein Knabe auf der Scene erscheint, welcher so schön wie Amor, aber in sehr schlechter Kleidung, und für Kälte fast erstarrt war. Seine Kleider sind noch vom Regen naß. Um sich zu erwärmen, springt er herum, und nachdem er einige kindische Tänze ausgeführt hat, legt er sich eben nicht mit der größten Anständigkeit auf den Busen derjenigen Tänzerin, welche zuletzt gekommen war. Die,

Griechinnen erwachten, lagerten sich um den Knaben herum, liebkoseten ihn, und beschlossen auf seinen Rath, die Räuber zu ermorden, und zu entfliehen. Diese aber erwachen, und verfolgen den Knaben, der ihnen eilig entflieht. Bey der Zurückkunft auf der Scene, suchen ihn die Tänzerinnen überall, bis sie ihn endlich hinter einem Fels versteckt finden, ihn mitten auf die Scene tragen, und zum Zeichen ihrer Dankbarkeit um ihn herum tanzen. Mitten in dieser Fröhlichkeit giebt der Knabe einen Wink, und der Fels verwandelt sich in einen Triumphwagen, in welchen er steigt. Da er eben abfahren will, fliegt ein kleiner Pfeil auf die junge Griechin, die nun Verdrehungen macht, welche wahrscheinlich durch den von dem Pfeil verursachten Schmerz veranlaßt werden. Die Gesellschafterinnen nehmen sie auf, und tragen sie hinter die Scene. Hier verwandelt sich die Decoration. Die Grotte, das Meer, das Gebüsch und die Ebene verschwindet, um einer Stadt Platz zu machen, worin eine Menge Volkes seine Freude durch Sprünge mit den Tänzerinnen über die glückliche Zurückkunft derselben zu erkennen zu geben scheint.

Ich habe den Inhalt des vorbesagten Ballets so deutlich zu machen gesucht, als ihn gewiß keiner von den Zuschauern auf dem Theater zu Bologna fand, wo ich es zuerst sah. Ich selbst begriff es damals nicht, und würde es nie haben begreifen können, wenn ich mir nicht auf eine besondere Art die Erklärung desselben verschafft hätte. Aber auch selbst nach meiner Erklärung, wer ist der Leser, welcher begriffen hat, daß in diesem Ballet eine Hochzeitfeyer vorgestellt

werden sollte? Daß die junge Tänzerin der in eine Nymphe verkleidete Hymen selbst war, um seine angenehme Temira desto ungezwungener liebkosen zu können? Daß die Gesellschafterinnen lauter Mädchen aus der Insel Gnidus waren? Daß der Knabe der Bruder des Hymen, Amor war, welcher zu seiner Unterstützung kam? Daß der auf die Temira abgeschossene Pfeil das Verhältniß dieser Nymphe gegen den Hymen bezeichne? In der That es wäre nöthig, ein Tiresias ohne Augen, oder eine allsehende Priesterin zu Delphi zu werden, um alles dieß aus der bloßen Vorstellung zu begreifen. Und ich fordere sogar diesen Tiresias und diese Priesterin auf, mir zu erklären, was die Grotte, das Meer, das Schiff, die Schiffer und der Sturm nebst allen andern eingeflickten und unnützen Episoden mit der Feyer des Hymen zu thun haben?

Dieser fast unabänderlichen Undeutlichkeit, die dem größten Theil der Ballette eigen ist, glauben die Erfinder desselben durch ein Programm, welches eine Erklärung des Inhalts enthält, abzuhelfen. Aber beweißt die Nothwendigkeit eines so ungeschickten Hülfsmittels, welches noch überdieß oft unzureichend ist, die Verwickelung begreiflich zu machen, und stets die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreut, um sie zwischen dem Schauspiel und dem Buche zu theilen, nicht mehr als alles andere, daß die Ballette lauter Räthsel sind, die einer Erklärung und eines Dollmetschers bedürfen? Dieß ist nicht besser, sagte ein scharfsinniger Mann, als wenn mir ein Maler bey

Vorstellung eines Gemäldes eine Brille geben wollte, um es sehen zu können.

Wenn die Fehler groß sind, welche sich in der Composition der Ballette finden, so sind diejenigen nicht geringer, die man in der Ausführung derselben gewahr wird. Aus Mangel an Erziehung und Wissenschaft wissen die aller philosophischen Begriffe von ihrer Kunst beraubten Tänzer nicht zu unterscheiden, was zu einem künstlichen Tanze, oder zu einer nachahmenden Kunst gehöre, sondern verwechseln das eine mit dem andern, und verwirren es so, daß man gezwungen ist, den bloßen Tänzer zu sehen, wo wir den Pantomimen suchen. Dieß geschieht hauptsächlich alsdann, wenn sie sich des von ihnen sogenannten hohen Tanzes bedienen wollen, dessen sie sich so oft und mit so weniger Unterscheidung bedienen, und der doch vom pantomimischen Theater nicht weniger gänzlich verbannt seyn sollte, als derjenige, welcher nichts nachahmt, und jede Bewegung des Körpers bloß auf eine unbedeutende Geläufigkeit einschränkt, folglich zur Hervorbringung irgend einer guten dramatischen Wirkung völlig unnütz ist. Ferner geschieht es in den einförmigen und ähnlichen Stellungen, womit sie auf der Bühne erscheinen, so daß sie unter allen Umständen, in allen Lagen, in jedem Charakter den Kopf auf einerley Art in die Höhe richten, die Arme biegen, als wenn sie fliegen wollten, die Ferse in der Luft schweben lassen, oder den Boden nur äußerst leicht damit berühren, gleichsam als wenn Ninias, Ulysses, Idomeneus und Telemach so eben von einem Tanzboden herkämen, wo sie zugleich von

einem und ebendemselben Meister Unterricht in der Tanzkunst genommen hätten. Endlich geschieht es auch durch die Thorheit, bey jeder Gelegenheit die Geschwindigkeit der Füße sehen zu lassen, gleichsam als wenn in ihnen und nicht vielmehr in der Bewegung der andern Gliedmaßen, in den Augen und in der Physiognomie die Nachahmung der Natur und der Ausdruck der Affecten zu suchen wäre. Aber gerade diese Mittel lassen sie meistens ungebraucht, und vernachlässigen sie. Dieser Meynung ist ihr Hauptlehrer Noverre nicht, welcher ihnen in seinem zehnten Briefe sehr deutlich und ausdrücklich ins Ohr sagt: Wenn wir unsere Kunst der Wahrheit näher bringen wollen, so müssen wir uns weniger um die Beine, und mehr um die Arme bekümmern; die Capriolen müssen interessanten Geberden weichen; die schweren Pas müssen abgeschafft und auf die Physiognomie muß mehr Rücksicht genommen werden; man muß der Ausführung nicht so viel zutrauen, sondern mehr Sinn hineinbringen; sich ohne Affectation von den eingeschränkten Regeln der Schule entfernen, um den Eingebungen der Natur zu folgen; endlich dem Ballet denjenigen Geist und diejenige Bewegung geben, welche er haben muß, um Interesse zu bewirken. Daher kommt es, daß die Helden der Fabel und der Geschichte, welche die Tänzer nachahmen, fast eben so in einerley Figur erscheinen, wie die Personen eines durch Marionetten vorgestellten Trauerspiels; denn wer sich einen Vespasian richtig vorstellt, muß ihn nun in heroischer, majestätischer römischer Kleidung,

worin er über das Leben des Sabinus mit einer Capriole oder einem Moulinet entscheidet, eben so ungeschickt und lächerlich finden, als einen Augustus, welcher dem Cinna mit der Bewegung und Stimme eines Polichinell Vergebung angedeihen läßt; auch ist es dem Begriff einer wahren dramatischen Nachahmung nicht weniger entgegen, wenn man z. B. den Achilles in einem *Solo* auf einer Spitze des Fußes in einem künstlichen Gleichgewichte stehen, hernach langsam mit dem andern Fuß sich herumdrehen und die feinsten Bewegungen damit machen läßt, zu einer Zeit, wo die Iphigenia vom Opfer befreyet werden soll, als wenn man einen Pylades und Orestes in einer Statur von anderthalb Spannen vermittelst geheimer, unsichtbarer Triebfedern auf der Scene hin und her springen sieht.

Diese übel angebrachten Verfeinerungen der Kunst, welche jeden Begriff von Nachahmung vorstellen, haben im Tanz den nämlichen Ursprung gehabt, wie in der Musik. Alles, was daher von der einen gesagt worden ist, kann vollkommen auf die andere angewendet werden. Und so wie wir gesehen haben, daß die in der Musik eingeschlichenen Fehler bloß aus dem Bestreben der Musiker entstanden sind, durch die Lieblichkeit ihrer Stimmen oder ihrer Instrumente hervorragen zu wollen, ohne sich um die allgemeine Subordination zu bekümmern, so ist auch das Bestreben der Tänzer, die Gelenksamkeit ihrer Person und die Geschicklichkeit ihrer Beine zu zeigen, (es kann nicht geläugnet werden, daß sich jezt in Italien viele und sehr brave Tänzer dieser Art finden,) ohne auf den

wahren Ausdruck der Leidenschaften zu denken, dasjenige ist, was die Pantomime verdorben hat. Diesem muß man als eine zweyte Ursache noch die Sucht beyfügen, vermittelst der Geberden solche Dinge vorstellen zu wollen, die aus oben angeführten Gründen auf keine Weise dadurch vorgestellt werden können. Daher kommt es, daß die Tänzer zum Theil aus Unvermögen, zum Theil aus Unwissenheit genöthigt sind, ihren Stellungen eine so fremde, so willkührliche und verborgene Bedeutung zu geben, gegen welche selbst die chinesischen Hieroglyphen und die Symbolen der Aegyptier deutlich zu nennen seyn würden. Ich könnte diese Behauptung unwidersprechlich beweisen, wenn ich nur die ersten Seiten (wenn ich so sagen darf) des Wörterbuchs der Tänzer untersuchen wollte [120]); allein das, was bisher gesagt ist, wird dem Leser hinlänglich begreiflich machen, daß die pantomimische Kunst, man betrachte sie nun an sich selbst, oder in Rücksicht auf Erfindung und Ausführung, weit davon entfernt ist, denjenigen Grad von Vollkommenheit erreicht zu haben, welchen ihre Anhänger in ihr zu finden vermeynen, und daß sie vielmehr kaum in ihrem Knabenalter sey, aus welchem sie allem Anscheine nach sobald noch nicht herauskommen wird.

Aber man nehme auch an, daß sie einst vollkommener werden könne, wird es sodann den Fortschrit-

120) Sehr gut ausgewählte Beyspiele hiervon kann man in drey Briefen finden, welche mit Philosophie und Geschmack von dem Dr. Matteo Borsa über die pantomimischen Ballette geschrieben, und in den Opuscoli di Milano abgedruckt sind. Anm. des Verf.

ten des Geschmacks zuträglich seyn, die Mimik in Gesellschaft des Drama auf der Scene despotisch herrschen zu lassen, so wie sie jetzt thut? Man verzeihe meinen gerechten Besorgnissen den harten Ausspruch, welchen sie mir einflößen. Wenn wir die andern, feinern und edlern Vergnügungen erhalten wollen, so wird es durchaus nöthig seyn, sie davon zu verbannen. Die erste und unmittelbarste Wirkung der Pantomime wird stets diese seyn: uns den Geschmack an jedem andern Schauspiele zu benehmen, eben so wie die starken Getränke den Gaumen für den schwächern Geschmack andrer Weine unempfindlich machen. Sie hat in sich alle Mittel, sich dem Volke angenehm zu machen, und die Menge an sich zu ziehen. Sie ergötzt die Sinne, und redet zu ihnen auf eine wirksame Art. Sie macht sich den Augen verständlich, die weit leichter zu hintergehen sind, als die übrigen Fähigkeiten der Seele. Sie bringt hauptsächlich die Einbildungskraft in Bewegung. Sie begünstigt eine dem menschlichen Geiste sehr gewöhnliche Eigenschaft, nemlich die innere Trägheit, oder das Aufhören des Nachdenkens, indem sie den Zuschauer auffordert zu sehen, ohne ihn zu verbinden, auch zu denken. Sie befreyt ihn von jener ermüdenden Aufmerksamkeit, welche eine recitirte Tragödie oder Comödie erfordert. Sie rührt die Seele mit einer Menge von vereinigten Sensationen, welche das Gefühl in beständiger Bewegung erhalten. Sie vereinigt mit der Energie der Geberden, den leeren und unbestimmten, aber lebhaften und wollüstigen Eindruck der Töne. Indem sie dem Gesicht die mannichfaltigen Bewegun-

gen, und die verführerischen Stellungen darbietet, welche die durch Kunst geübten Glieder des menschlichen Körpers hervorbringen können, weckt sie zugleich die Begriffe von physischer Schönheit auf, und mit ihnen das Bild der Vergnügungen, welche ihr zur Seite stehen. Die Augen sehen, die Einbildungskraft vergöttert, der Gedanke wandelt hinter den von ihm erschaffenen Vergnügungen her.

Poscia al desio le narra, e le descrive,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive.

Dieser Zusammenfluß von Ursachen, die fast immer ihre Wirkung thun, erklärt uns nicht nur das Entzücken, womit das Publikum für die Pantomime eingenommen ist, sondern giebt uns auch gegründete Veranlassungen zu glauben, daß diese Kunst, überall wo sie kultivirt wird, der Tragödie, Comödie, dem Gesang und jedem andern Schauspiel nachtheilig seyn muß, zu dessen Verfertigung mehr Feinheit erfordert wird, und welches eben um deswillen schwerer zu verstehen ist. Man müßte das System der italiänischen Theater sehr wenig kennen, um sich zu schmeicheln, daß es anders kommen könnte. Das Volk (und unter diesem Namen begreife ich nicht bloß den Pöbel, sondern alle diejenigen, welche sich durch Mangel an Cultur und Geschmack demselben nähern), das Volk, sage ich, ist es, welches die Schauspiele anordnet, und ihr Glück entscheidet. In jedem andern Falle ist es unterwürfig, aber im Theater herrscht die Menge. Wie soll man daher von demselben aus irgend einem vernünftigen Grunde hoffen, daß es

weise in der Wahl und ordentlich im Genuß seiner Vergnügungen werden werde? Daß es die weniger lebhaften und schwerern Vergnügungen einem anziehendern und leichtern vorziehen werde? Daß es sich durch ermüdende Aufmerksamkeit einen Genuß verschaffen werde, welchen es sicher ist, mitten in Unaufmerksamkeit und Gedankenlosigkeit in weit reicherem Maaße zu erhalten? Nein, dieß ist nicht der Hang der menschlichen Natur, eben so wenig als es der Erfahrung aller Jahrhunderte gemäß ist. Man achte auf die erstaunlichen Fortschritte der Mimik bey den Römern, und man wird sehen, daß sie nicht allein die Sitten verdarb, sondern auch dem weit sinnreichern Drama schädlich war, so daß die guten Dichter von den lateinischen Bühnen in eben dem Maaße verschwanden, in welchem das Reich der Pantomimen zunahm. Man merke auf ihre jetzige Ausbreitung in Italien, und wer nur irgend mit ein wenig prophetischem Geist begabt zu seyn glaubt, der sage mir, was er von ihrem gefährlichen Einfluß hoffe oder fürchte.

Nichts desto weniger könnte ihre gänzliche Verbannung mehr als einem meiner Leser allzustrenge vorkommen. Auch läugne ich nicht, daß in Betracht des gegenwärtigen Zustandes der Schauspiele in Italien, wo der Mangel an vernünftiger Einrichtung des Ganzen irgend einen Ersatz beynahe nothwendig macht, und im Betracht der Beschaffenheit der Zuschauer, das heißt: jener Sybariten in Sachen des Geschmacks, die Genuß fordern, ohne sich darum bemühen zu wollen, und die eine

Verschiedenheit der Vergnügungen lieben, weil sie ihrer Intoleranz zuträglich ist, die gänzliche Verbannung der Pantomime aus dem Melodrama nichts anderes hieße, als ein Vergnügen wegnehmen, ohne dadurch den andern Unbequemlichkeiten abzuhelfen. Wenn man sie daher beybehalten will, so behalte man sie bey, aber so, daß sie der Wirkung des Drama durchaus nicht schade, und daß sie es in den Zwischenacten nicht zerstückele, woraus sie ohne Barmherzigkeit aus den oben angeführten Gründen ausgeschlossen bleiben sollte. Ich weiß es wohl, daß man mir die Gewohnheit entgegensetzen wird; allein ich habe meine Leser schon so sehr daran gewöhnt, ihre Urtheile nicht nach dieser Gewohnheit abzufassen, daß eine Autorität mehr bey ihnen jetzt keine andere Wirkung hervorbringen würde, als eine Excommunication des Mufti bey einem römischen Controversisten. Die Pantomime sollte nach geendigtem Drama Platz finden, und wenn dieses zu klagend und tragisch wäre, so könnte das dazu bestimmte Ballet auf eine schickliche Weise von einer verschiedenen Gattung seyn. Hieraus würden nicht wenige Vortheile entspringen. Erstlich würde dadurch der allzutiefe Eindruck von Traurigkeit gemildert werden, welchen die nachahmenden Töne der Musik in der Seele des Zuschauers zurückgelassen haben. Zweytens würde in der Vorstellung selbst das Interesse nicht vermindert werden, welches aus dem zusammenhängenden Fortgang der Handlung entsteht. Drittens wird dadurch der Fehler der Versetzung der Scene in Absicht auf Zeit vermieden, von welcher man voraussetzt, daß sie mit

der Zeit des Drama einerley sey, ein Fehler, wodurch auf gewisse Weise auf dem Theater das Wunder der doppelten Gegenwart erneuert wird. Viertens kann mit der Pantomime jeder Gegenstand vorgestellt werden, ohne dadurch dem gesunden Menschenverstande entgegen zu handeln; weil man alsdann annimmt, daß sie kein Zwischenspiel, sondern ein neues Schauspiel sey, welches mit dem erstern nicht nothwendig in Beziehung stehen müsse.

Aber wie soll man alsdann (wird mir vielleicht dieser oder jener einwerfen) den Zeitraum zwischen den Akten des Drama ausfüllen? Auf eben die Art wie im Trauerspiel, oder vielmehr noch weit besser. Das musikalische Drama ist eine Art von Buch, in der Sprache der Töne geschrieben; es muß daher überall einerley Mundart beybehalten werden. Die Instrumentalmusik soll also auch in den Zwischenacten fortfahren zu reden, und in den Herzen der Zuschauer diejenige Gemüthslage unterhalten, worein sie die letzte Scene versetzt hat; nicht weniger soll sie sie zu den folgenden Empfindungen vorbereiten, und auf diese Weise einen Zusammenhang und ein Band zwischen alle Theile des Schauspiels bringen. Diese Einrichtung würde hier weit besser angewendet und natürlicher seyn, als in der recitirten Tragödie oder Comödie, weil im Drama die vom Anfang angenommene Hypothese dadurch unterhalten wird; bey andern Werken aber, worin man übereingekommen ist, bloß zu reden und nicht zu spielen, ist die Sprache der Instrumente, die auf gewisse Weise die Zwischenpersonen machen, in der Sache des Geschmacks stets

im Verdacht einer kleinen Ketzerey. Wenn ich daher nach den lebhaften Aeußerungen des Seid und der Palmira, wodurch ich am Ende des vierten Akts im Mahomet so sehr gerühret worden bin, unvermuthet den ersten Bogenstrich der Violinen höre, so kommt es mir vor, als wenn sie meine Thränen abtrocknen wollten, indem sie mir sagen: Glaube darum nichts; es ist bloß eine Uebersetzung vom Abt Cesarotti.

Siebenzehentes und letztes Kapitel.

Versuche einer Umformung des Melodrama. Schreiben eines berühmten französischen Gelehrten, welches den Entwurf eines vortreflichen Werks über die Musik enthält.

Dieß ist also der gegenwärtige Zustand des italiänisch-musikalischen Drama, den wir bisher in diesem und in den zwey letzten Kapiteln des vorhergehenden Bandes beschrieben haben. Meine Absicht war, mich über die Natur des herrschenden Geschmacks auszubreiten, bis zu den ersten Ursachen seiner Misbräuche zurückzugehen, die Mittel dagegen einzeln anzuzeigen, und die Musik, die Poesie, den Tanz und andere zu diesem angenehmen Schauspiele gehörige Zweige zu derjenigen Simplicität und Wahrheit des Ausdrucks zurückzuführen, wonach alle nachahmende Künste trachten müssen, wenn sie ihre volle Wirkung thun wollen. So wie es der Zweck dieses Werks war, hauptsächlich von der Kunst, und nur bey Gelegenheit von den Künstlern zu reden, so habe ich es auch nicht für nöthig gehalten, vieler verstor-

bener oder noch lebender Künstler Erwähnung zu thun, deren Geschicklichkeit zwar ihr Lob verdient, die aber demohngeachtet zur Verbesserung des Styls und zur Vervollkommnung der Musik nichts beygetragen haben. Zu größerer und vollständigerer Erläuterung der Materie hatte ich im Sinn, einige Betrachtungen über die Geschichte der italiänischen Tragödie und Comödie, und über den Einfluß, welchen die jetzige bürgerliche und politische Beschaffenheit der Sitten und Gewohnheiten der Nation auf die Natur des Schauspiels haben müsse; allein die Rathschläge eines aufgeklärten und aufrichtigen Freundes haben eine Veränderung in dieser Meynung veranlaßt, weil er mir zeigte, daß es unnütz sey, von diesen Dingen nur kurz zu handeln, und zwecklos, sie in einem Werke weitläuftig auszuführen, welches einen ganz andern Zweck und Gegenstand hat. Um so mehr, da Italien nächstens das Vergnügen haben wird, die Schicksale dieser beyden Zweige der dramatischen Kunst, mit vieler Gelehrsamkeit und Kritik ausgeführt, in der neuen Geschichte der Theater zu lesen, welche jetzt zu Neapel von einem meiner Freunde, dem Dr. Don Pietro Napoli-Signorelli, Secretair der königl. Academie, veranstaltet wird. Ob ich gleich von diesem Werke bisher noch nichts gesehen habe, so habe ich doch ein Recht, vorläufig darüber zu urtheilen, weil das Talent des Verfassers schon durch andere schätzbare Werke bekannt ist, und weil ich weiß, wie vielen Fleiß er jetzt auf die Bereicherung derselben mit ausgesuchten und zweckmäßigen Nach-

richten verwendet. [121]) Was den zweyten Gegenstand betrifft, so wird er in einem andern Werke, von welchem der Leser in der unten beygefügten Note [122])

121) Dieß Werk ist nämlich nur eine neue und vermehrte Ausgabe der von diesem Verfasser schon im Jahr 1777 herausgekommenen *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*.

122) Es wird den Titel führen: *Saggi filosofici sull' origine e i fonti della espressione nelle Belle Arti e nelle Belle Lettere.* (Philosophische Versuche über den Ursprung und die Quellen des Ausdrucks in den schönen Künsten und schönen Wissenschaften.) Nach der gegenwärtigen Eintheilung (die aber durch Nothwendigkeit und durch die Menge der Materien umgeändert werden könnte) wird es eine Einleitung und fünf lange Abhandlungen enthalten, deren jede wiederum in verschiedene Kapitel zerfallen wird. In der ersten Abhandlung soll bis zu dem Ursprung unserer Empfindungen zurückgegangen und die innern Verhältnisse sollen aufgesucht werden, welche die Natur zwischen unsere innern und äußern Sinne und alles das gesetzt hat, was den Gegenstand der schönen Künste und der schönen Wissenschaften ausmacht. Hier wird man zeigen, daß endlich alles auf das physische Gefühl und auf die physische Organisation, als erste Quellen des Vergnügens, welches sie uns verschaffen, zurückgeführt werden muß.

In der zweyten Abhandlung wird man von den Tönen und Accenten der menschlichen Stimme, als der Grundmaterie alles Ausdrucks in der Musik, Poesie, Geschichte und Beredsamkeit reden, oder eine philosophische Untersuchung über den Ursprung der Sprachen anstellen, in so weit sie der Grund der Harmonie, der Melodie und der Nachahmung sind.

Die dritte Abhandlung wird das *ideastische* der nachahmenden Künste, oder die mannichfaltigen Quellen des Ausdrucks in sich begreifen, welche die Einbildungskraft an die Hand giebt, so wie auch die eigenen Mittel einer jeden Kunst, sie zu nützen, zu erweitern und zu vermehren.

Die vierte wird vom Pathetischen der Künste handeln, das heißt: von dem Einfluß der Leidenschaften auf den Ausdruck und Geschmack, und von den verschiedenen Wegen, deren sich die Künste zur Erregung derselben bedienen, wo-

einen kurzen Begriff findet, ausführlicher und schicklicher erläutert werden können.

Es bleibt also zur Vollendung meines Werks nichts übrig, als noch von den durch einige berühmte Schriftsteller vorgeschlagenen Mitteln zu reden, um dadurch die Musik und die dramatische Dichtkunst zu demjenigen Grade von Vollkommenheit zu bringen, dessen sie die Philosophie für fähig hält; zur Errei-

bey gezeigt wird, daß das Vergnügen, welches uns die verschiedenen Gattungen und Style in der Malerey, Bildhauerkunst, Musik, Poesie, Beredsamkeit und Geschichte gewähren, bloß aus den zwey Quellen, nemlich aus der Liebe zum Vergnügen und der Verabscheuung des Schmerzes, entsteht.

In der fünften wird weitläuftig von den äußern Ursachen geredet werden, welche den Ausdruck verstärken, schwächen, verändern oder vervielfachen können; hierbey soll zugleich nach einander erläutert werden, wie das Clima auf den Geschmack wirke, welche Religionen dem Fortgang der Künste der Nachahmung günstig oder ungünstig sind, wie ihnen die verschiedenen Systeme der Moral und Gesetzgebung behülflich oder schädlich sind, und in wie weit die öffentlichen Meynungen, der Erdberungsgeist, der philosophische Geist, der Geist der Gesellschaft, der Einfluß der Frauenzimmer, die Handlung und der Luxus dazu beytragen.

Das ganze Werk wird außer der Deutlichkeit, womit man die schweren und dunkeln Grundsätze des Ausdrucks und des guten Geschmacks vorzutragen suchen wird, auch noch mit vielen Beyspielen aus den besten Werken der Redner, Dichter, Musiker und Geschichtschreiber sowohl in den alten, als den vorzüglichsten neuern Sprachen geziert seyn; so daß die in den philosophischen Wissenschaften schon bekannten Leser eine Art von philosophischer auf Theorie und Ausübung gegründeter Logik erhalten werden, woraus sie mit Sicherheit über dergleichen Materien urtheilen können. Diese Arbeit, welche mehr als einem herzulich vorkommen wird, werde ich so bald unternehmen, als es nur immer meine Umstände erlauben wollen.

chung dieser Absicht weiß ich nichts besseres zu thun, als daß ich das Schreiben des Herrn Arnaud, eines berühmten französischen Schriftstellers, hier vollständig einrücke, welches der darin enthaltenen vortreflichen Betrachtungen und der nützlichen Gesichtspunkte auf die Philosophie der Musik und der vorstellenden Künste wegen, ein Meisterstück in seiner Art genannt werden kann. Es ist an einen großen Gelehrten seiner Nation gerichtet, und enthält den Entwurf eines musikalischen Werks, welches aber zum Unglück für die Philosophie und den guten Geschmack bisher noch von niemand unternommen worden ist. Da das erwähnte Schreiben selbst in Frankreich sehr selten geworden ist, so habe ich geglaubt, mein Werk über das musikalische Theater nicht besser beschließen zu können, als wenn ich es den italiänischen Lesern übersetzt liefere, und zu desto mehrerer Deutlichkeit des Inhalts mit einigen Anmerkungen begleite. Zu dem nicht geringen Nutzen, welchen aufgeklärte Liebhaber solcher Materien aus der Lesung desselben schöpfen können, kommt noch ein anderer Bewegungsgrund, welcher aus meiner Eigenliebe entspringt, nemlich dieser: daß ich darin die in meinem Werke zerstreueten Ideen, welche von einigen Nichtkennern für unzulänglich erklärt worden sind, großentheils durch das Ansehen eines Schriftstellers unterstützt und bestätigt finde, der nicht weniger seiner Philosophie als seiner Kritik und Gelehrsamkeit wegen achtungswürdig ist.

Schreiben über die Musik, an den Herrn Grafen von Caylus, gedruckt im Jahr 1754. [123])

Mein Herr,

Das Werk, welches ich unternehme, hat die Musik zum Gegenstande. Diese reizende Kunst, welche die Weisen des Alterthums als das größte Geschenk betrachteten, welches die Götter den armen Sterblichen gemacht haben, war stets die Neigung schöner Seelen und zugleich ein Gegenstand des Nachdenkens und der Untersuchungen der größten Philosophen. Ich darf sogar behaupten, daß unter allen Gegenständen dieß vielleicht derjenige ist, an welchem man sich am meisten geübt hat. Aber von der einen Seite haben sie die Künstler nur als eine Sache des Instinkts und der Gewohnheit betrachtet, und sich nicht über den grammatischen Theil derselben erhoben. Und sogar von diesem haben sie uns nur die ersten Anfangsgründe vorgezeichnet. Von der andern Seite hingegen haben sich die Philosophen nur mit ihren Verhältnissen, Combinationen und Geheimnissen, kurz mit dem wissenschaftlichen Theile derselben beschäftigt. Was mich betrift, so gedenke ich mich nicht in eine Theorie zu vertiefen, deren Geheimnisse nach meinen Einsichten davon unmöglich alle ergründet werden können. Allein ich habe geglaubt, daß man die Musik aus einem noch weit vortheilhaftern

123) Dieß Schreiben ist durch den Abdruck, welchen uns La Borde in seinem Essai sur la Musique ancienne & moderne, Tom. III. p. 551. geliefert hat, nun weniger selten gemacht, als es der Verfasser oben angiebt.

Gesichtspunkt ansehen könne. Man hat sich bisher damit begnügt, uns Töne zusammensetzen, Accorde verbinden, Bewegung und Taktarten kennen zu lehren, ohne uns die verschiedenen Wirkungen derselben bemerklich zu machen, ohne uns die besondern Formen zu zeigen, welchen die Musik ihre Bilder, ihren leidenschaftlichen Ausdruck und ihre Poesie schuldig ist, ohne uns über den Gebrauch zu belehren, welchen wir von diesen Formen machen müssen, und desto sichrer die gewünschte Wirkung durch sie hervorzubringen. Ueber die Baukunst, Malerey, Poesie und Beredsamkeit haben wir analytische Werke mit Vorschriften und Beyspielen; der Musik hingegen, dieser Kunst, die unter allen Künsten die stärkste Wirkung auf unser Herz beweißt, und am unwiderstehlichsten über dasselbe herrscht, ist ganz allein dieser Dienst, diese Art von Huldigung noch von niemand erwiesen worden. Da diese Gegenstände der Nachahmung, überhaupt genommen, unendlich mannichfaltiger, unbeständiger und weniger auffallend sind, als die der übrigen Künste, und die Musik noch überdieß das Privilegium hat, auch selbst dann zu gefallen, wenn sie ihren Zweck nicht erfüllt, so muß man gestehen, daß dadurch die Analyse derselben außerordentlich schwer wird; außerdem hat der erstaunliche Mißbrauch, welchen die meisten Künstler damit treiben, die sich derselben meistens nur bedienen, um die Einfälle ihrer Einbildungskraft damit auszuschmücken, ihre Formen und Charaktere dergestalt verwirrt und unter einander geworfen, daß man es vielleicht für völlig unmöglich gehalten hat, sich

herausfinden zu können. Dieß ist es, was ich zu thun versuche. Ich biete den Tonkünstlern eine Rhetorik der Musik an. [174]) Dieß ist mein Hauptzweck; ich sage mein Hauptzweck, weil ich zugleich ausführlich von der Musik der Alten, und von allem, was damit in Beziehung steht, handeln werde. Ich gestehe sogar, daß ich dem Studium der alten Musik, so wie der alten Poesie, die Idee zu meinem Werke, und die besten Mittel zur Ausführung desselben zu danken habe. Hat man auch je in Sachen der schönen Künste die Alten ohne Nutzen zu Rathe gezogen? Es ist wahr, daß man sie weniger durch den mühsamen Weg der Untersuchung, als durch Geschmack und Gefühl kennen und verstehen lernt; es scheint, als ob diese großen Männer nicht anders hätten gekannt seyn wollen, als sie selbst die schöne Natur kannten. Ich betrachte also die Musik bloß als eine nachahmende Kunst, ich suche und zeige die Mittel an, deren sie sich bedient, um ihre Nachahmung zu Stande zu bringen. Um so methodisch zu verfahren, als es mir in einem Schreiben an Sie, mein Herr, möglich seyn wird, werde ich die Musik in ihre Theile zerlegen, und die vornehmsten derselben, nämlich den Rhythmus, die Melodie und Harmonie einzeln untersuchen. Ich mache indessen diese Eintheilung nicht zu der meinigen; nein, mein Herr, es liegt nicht in der Natur der Musik, alle ihre Theile unter Hauptclassen bringen zu können. Nach vielen Ueber-

124) Wenn es doch der Tonkünstler nur viele gäbe, welche wüßten, was eine musikalische Rhetorik für ein Ding sey!

legungen habe ich sogar geglaubt, daß ich fast nicht anders mit Erfolg behandeln könnte, als durch eine Abtheilung in Kapitel, die der Abtheilung ähnlich ist, deren sich Quintilian in seinen oratorischen Institutionen bedient hat.

Die Alten betrachteten den Rhythmus als den vornehmsten Theil der Musik. Es ist hier der Ort nicht, Ihnen, mein Herr, die verschiedenen Bedeutungen alle anzuführen, welche die Schriftsteller des Alterthums und des Mittelalters diesem Worte gegeben haben; seitdem wir mit Zuverlässigkeit wissen, daß die Musik der Alten der Quantität strenge unterworfen war, darf man nur über den Mechanismus ihrer Poesie nachdenken, um den wichtigen und wahren Sinn dieses Wortes zu bestimmen und festzusetzen. Hierauf habe ich meine ganze Aufmerksamkeit gerichtet. Alle Welt weiß, daß das schöne und vortrefliche Kunststück der griechischen und lateinischen Versification in der Combination kurzer und langer Sylben besteht; man weiß auch, daß die Worte, welche in irgend einem Versmaaß brauchbar waren, pedes und numeri genannt wurden, je nachdem sie aus mehr oder wenigern Sylben bestanden. Die Grammatiker, die Redner, auch sogar die Philosophen und die Dichter haben die verschiedenen Eigenschaften dieser Füße beobachtet; und obgleich eine genaue Pronunciation hinreichend ist, uns die ganze Wahrheit der Charaktere fühlen zu lassen, welche ihnen anhieng, so habe ich doch geglaubt, durch Anwendung derselben auf Musik, so, daß der Werth einer jeden Note genau dem Werth einer jeden Sylbe entspreche, einen

noch weit deutlichern und lebhaftern Begriff davon zu geben. Ich habe gesehen, daß diese so ganz einfache Operation mit der auffallendsten Wirkung von der Welt begleitet ist. Der Trochäus, sagen die alten Grammatiker, ist ein hüpfender, leichter Fuß, ohne Kraft und Adel; auch lesen wir beym Aristoteles [125]), daß die Tragödie, so lange sie bloß aus einem Chor von Bauern bestand, und noch voll von bäuerischen Tänzen und Gesängen war, sich der vierfüßigen Verse bediente, die bloß aus Trochäen bestehen; nun hat mir wirklich eine Folge von Trochäen die Bewegung aller unserer Gavotten, unserer meisten Contertänze und unserer Vaudevillen gegeben. Die Größe und Würde des Spondäus, welchen Plato für die gottesdienstlichen Gesänge bestimmt, hat mich an das Präludium und an die Begleitung der Bässe im *Juravit Dominus* von *Lalande*, und an die Ouvertüre seines *Exurgat* erinnert, welche beyde Compositionen sind, deren erhabener und majestätischer Simplicität auch die kunstreichsten Werke nicht gleichkommen. Valerius Maximus [126]) berichtet uns, daß die Kriegsinstrumente bloß durch den Gebrauch des Anapäst im Stande waren, die

125) In der Poetik, Kap. 4. 7.

126) Valer. Max. Lib. 2. cap. 6. Ich weiß es wohl, daß Aulus Gellius aus dem Thucydides erzählt, die Kriegsmusik der Spartaner sey majestätisch, ruhig und weit weniger geschickt gewesen, Muth zu erregen, als die wilde Hitze zu mildern, und den Gang der Soldaten zu ordnen; aber dieses bestätigt eben die Wirkung, welche die heftigen, und durch den Fuß, dessen sich Tyrtäus bediente, um ihren Muth wieder zu beleben, verdoppelten Töne auf sie machen mußten.

Lacedämonier zum Streite anzufeuern; durch die Heftigkeit und Gewalt dieses Fußes geschah es, daß Tyrtäus ihren Muth wieder belebte, den sie durch wiederholte Niederlagen völlig verloren hatten. Unsere Künstler bedienen sich desselben noch täglich in Kriegsliedern, und Rameau [127]), ohne je auf die Stelle des Valerius Maximus geachtet zu haben, wie er mir selbst gestanden hat, bediente sich in der Sinfonie, welche den erhabenen und kraftvollen Gesang des Tyrtäus ankündigt, beständig des Anapästus. Der Jambus ist lebhaft und voll Feuer; und in der That ist es dieser Fuß, welcher in heftigen und leidenschaftlichen Gegenständen hervorragt. Eben so ist es mit allen übrigen Folgen von Klangfüßen, die ich in Noten gesetzt habe; überall habe ich, nebst den aufgeklärten Künstlern und Liebhabern, welchen ich Proben davon zeigte, die Uebereinstimmung der Beobachtungen der Alten mit der Natur, und meiner Proben mit ihren Beobachtungen gesehen.

Ich muß hier anmerken, mein Herr, daß das Gesetz, welches die Musiker der Quantität unterwarf, nicht so strenge war, daß sie nie davon hätten abweichen dürfen. Quintilian bemerkt, daß das Verhältniß der kurzen zur langen Sylbe doppelt ist; daß bisweilen eine lange Sylbe gegen zwey kurze und mehr, bisweilen aber auch nur gegen anderthalb kurze gesetzt werden kann. Er fügt sogleich darauf noch hinzu, daß auch unter den einsylbigen Wörtern einige langsamer sind, als die andern; er führt folgende Wörter als Beyspiele an: *stant triſtes*, worin,

127) S. Les Talens lyriques.

wie man ſieht, das Wort *ſtant* eine weit langſamere und anhaltendere Ausſprache erfordert, als in der folgenden Verbindung: *ſtant acies.* [128]) Man lieſt auch noch bey eben dieſem Schriftſteller (IX, 4.), daß es lange, längere, kurze und kürzere Sylben gebe; *pallentes* z. B. und *divini* beſtehen beyde aus drey langen; wer fühlt aber nicht, daß das erſte Wort weit geſchwinder ausgeſprochen wird, als das zweyte? [129]) In dieſem mehr oder weniger langſamen oder mehr oder weniger geſchwinden von einerley Füßen, habe ich die hauptſächlichſte Urſache der außerordentlichen Mannichfaltigkeit und der ſo häufigen Unregelmäßigkeit des Rhythmus der alten Muſik entdeckt. Ich konnte unſern Tonkünſtlern alle Quellen, welche der Rhythmus für die Nachahmung eröffnet, nicht begreiflich machen, auch die Be-

128) Dieſe langſamere und anhaltendere Ausſprache im erſten Beyſpiel rührt aber bloß von dem darauf folgenden Conſonanten her, welcher eine eben ſo geſchwinde Ausſprache, wie im zweyten Beyſpiel, wo ſich der darauf folgende Vocal leicht damit verbindet, unmöglich macht. Wenn alſo die Römer in ihren einſylbigen Wörtern ſolche Unterſchiede machten, ſo thaten ſie es nicht aus vorzüglicher Weisheit, ſondern aus eben dem nothwendigen Naturgeſetz, aus welchem alle neuere Völker in ihren Sprachen daſſelbe thun müſſen. Das heißt: ſie konnten nicht anders.

129) Alle dieſe langen, längern, kurzen und kürzern Sylben, von welchen Quintilian redet, rühren natürlicherweiſe bloß von der ſchwerern oder leichtern Ausſprache der Worte, das heißt, von der Stellung und Beſchaffenheit der darin enthaltenen Vocalen oder Conſonanten her. Sie verändern aber das rhythmiſche Syſtem der Alten, nach welchem ſie nur kurze und lange Sylben hatten, deren eine genau noch einmal ſo lang war als die andere, nicht im mindeſten, ſondern gehen nur die Bewegung an.

wegungen, deren sich die Alten bedienten, nicht mit Erfolg auf diejenigen übertragen, deren wir uns jetzt bedienen, ohne diesen Theil ihrer Musik zu entwickeln. Ich habe mir diese Materie um desto angelegener seyn lassen, da wir noch nichts befriedigendes darüber haben, und da selbst Burette, ohngeachtet des Scharfsinns und des ganzen Umfangs seiner Gelehrsamkeit, hierin in die beträchtlichsten Irrthümer gerathen ist. Ich werde nicht unterlassen zu bemerken, daß alle Arten des Zeitmaaßes ihre Kraft für sich haben, und daß man sie nicht verändern, das heißt, zusammensetzen oder simplificiren kann, ohne ihren Ausdruck zu zerstören. Von allen diesen Dingen werde ich Ursachen zu ergründen suchen, noch mehr aber werde ich mir es angelegen seyn lassen, Beyspiele davon anzuführen. Denn man muß die meisten Sensationen dieser Art unter die unbestimmten und ungewissen Perceptionen rechnen, die wir gewahr werden, ohne sie zu kennen, und ohne ihren Werth bestimmen zu können. [130]) Die Musik, sagt Leibnitz, ist in vielem Betracht nichts anders, als eine dunkele und verborgene Rechnung, welche die Seele macht, ohne es gewahr zu werden. [131])

130) Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. *Leibnitz. in Epist. CLIV.*

131) Claudio Tolomei, ein berühmter Gelehrter des funfzehnten (nach Jöcher lebte er zu Rom im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, und schrieb außer italiänischen Briefen, Orationen, Dialogen, auch Gedichte) Jahrhunderts aus Siena, war Willens die ganze jetzige Metrik abzuschaffen, den alten Rhythmus einzuführen, und dadurch seine Muttersprache fähig zu machen, mit der griechischen wetteifern zu können. Nicht zufrieden, andere durch seine

Aus diesem, was ich bisher die Ehre gehabt habe, Ihnen, mein Herr, zu sagen, folgt, daß die

Rathschläge bloß aufzumuntern, gieng er ihnen auch mit einer Probe durch die folgende Uebersetzung eines schönen Sinngedichtes von Navagero vor:

Ecco il chiaro rio, pien eccolo d'acque soavi
Ecco di verdi erbe, carca la terra ride.
Scacciano gli alni i soli, co' le frondi, co' rami coprendo,
Spiraci col dolce fiato auretta vaga.
Febo ora dal mezzo del cielo piove empie faville,
Arde ora i più freddi monti l'adusto cane,
Fermati: troppo sei da fervide vampe riarso,
Non ponno i stanchi piedi più oltre gire.
Quì t'aure il caldo, quì la stanchezza i riposi,
Quì le gelanti acque puonci levar la sete.

und vereinigte eine Gesellschaft von großem Ruhm, welche seine Erfindung ausführen sollte, unter welcher der große Fracastoro es seiner nicht unwürdig fand, mit eben der Feder, mit welcher er in so wohlklingenden und Virgilianischen Versen sein Gedicht Sitphillis (ein medicinisches Lehrgedicht) schrieb, zu der Reform beyzutragen. Aber die Toskaner, eifersüchtig auf das Ansehen ihres Dante und Petrarch, und das durch das leichte und geschwinde Vergnügen des Reims eingeschläferte Volk widersetzten sich der Einführung der neuen Art von Poesie sehr kräftig. Und obgleich dieser Widerstand bey den meisten keinen andern Grund hatte, als ein günstiges Vorurtheil für die vorhandene Art zu dichten, so war er dennoch auf Vernunft, und selbst auf die Natur der italiänischen Sprache gegründet, die durch die darin seit langen Zeiten angenommenen Constructionsregeln, und durch den ihr eigenen Syntax nicht leicht den Regeln der alten Prosodie angepaßt werden konnte, ohne von Grund aus verändert zu werden. Die beständigen Endungen mit Vocalen, welche ihr in den kurzen eilfsylbigen Versen oft Weichheit und Grazie geben, würden sie in Hexametern schwach und matt machen, weil diese für ihre Wölle und Ründe der Hülfe der Consonanten bedürfen, wie man bey den Griechen und Lateinern sieht. Der Artikel *il, la, lo*, welcher allen Fällen der Declination vorgesetzt wird,

Alten nie eine einzige Sylbe mit mehrern Tönen be-

giebt ihr einen gewissen schweren und langsamen Gang; die stete Endung eines jeden Namen in einerley Buchstaben durch alle Casus macht sie zu einförmig, und benimmt ihr eine reiche Quelle von Mannichfaltigkeit und Präcision; denn es ist offenbar, daß eine Sprache, die durch bloße Veränderung der Endigung die verschiedenen Fälle ihrer Biegungen in einem Worte ausdrückt, weit leichter und biegsamer nicht nur für die heroische, sondern auch für die lyrische Gattung seyn wird, als eine andere, welche stets einerley Endung beybehält, folglich zum Ausdruck der Fälle zweyer Worte bedarf. So wird daher die griechische Sprache, welche sagt *logos*, *logu*, *logo*, *logon* und *logos*, oder die lateinische mit ihrem *sermo*, *sermonis*, *sermoni*, *sermonem*, *sermo* und *sermone* weit ungezwungener und genauer seyn, als die italiänische, welche dasselbe Wort nicht declinirer kann, ohne einem jeden Fall den Artikel vorzusetzen. Auf dieselbe Weise bringt der Gebrauch der Hülfs-Verben *essere* und *avere*, indem sie sie allen temporibus der Zeitwörter nicht nur im Passivo, sondern auch oft im Activo vorsetzt, ich weiß nicht was für eine Verwirrung in ihren Syntax, welche der Transposition, dem Numerus und der Harmonie nachtheilig ist; denn indem der Italiäner gezwungen ist, in drey Worten zu sagen *io aveva fatto*, wußten es die Alten kürzer mit einem einzigen Worte, nämlich *feceram*, zu sagen. Und anstatt daß diese durch Hinzusetzung oder bloße Veränderung des letzten Buchstabens das active Wort in ein passives verwandeln können, wie in *amor*, *amabar*, so kann jener keinen Schritt thun, ohne ein anderes Verbum zu Hülfe zu rufen, indem er sagen muß, *sono amato*, *era amato*. Diese Gründe geben deutlich zu erkennen, daß der alte Rhythmus oder Numerus nicht in der italiänischen Sprache eingeführt werden kann, ohne beträchtliche Veränderungen derselben nach sich zu ziehen. Außer der Schwierigkeit, einer jeden Sylbe ihre Quantität zu geben, welches, weil es in den alten classischen Schriftstellern an Beyspielen fehlt, nicht anders geschehen könnte, als durch eine bloß willkührliche, folglich unzulängliche Autorität, oder durch allgemeine Einwilligung der ganzen Nation, die weit schwerer zu bewerkstelligen seyn möchte, als die Veränderung selbst. **Anm. des ital. Uebers.**

lasteten, [132]) und daß die Prolationen bey ihnen nicht Statt fanden. Wir hingegen benutzen die Freyheit, welche uns die in unsern Sprachen allzu verkannte Prosodie [133]) läßt, so, daß wir durch un-

132) Diese Regel wurde beständig beobachtet, so lange die Dichter die Musik zu ihren Versen selbst machten; aber sobald Poesie und Musik sich trennten, war der Ausdruck den Musikern nicht mehr so angelegen, sie hatten also auch nicht mehr so viele Achtung für die Quantität; sie wagten es, den Ton einer einzigen Sylbe zu verkleinern, zu zerreißen und zu vervielfältigen. Die Philosophen lehnten sich mit Gewalt gegen diese Freyheiten auf, und ihre Klagen darüber wurden in eben dem Verhältniß lauter, in welchem der Mißbrauch zunahm. Aber trotz ihrem Eifer und ihrer Beredsamkeit wurden die Vergnügungen des Verstandes den Vergnügungen des Ohrs aufgeopfert, und von nun an freueten sie sich, daß die alte Musik nicht mehr war. Denn das, was Plutarch, Maximus Tyrius, Dio von Alexandrien ꝛc. durch alte Musik verstehen, war nichts anders als diese gewissenhafte Anhänglichkeit an den Werth der Sylben.

133) Wir unterscheiden zwey Arten von Prosodie: die Prosodie des Accents und der Quantität. Es giebt keine Sprache, die nicht eine mehr oder minder fühlbare Prosodie des Accents habe, und es ist so wahr, daß wir eine Prosodie der Quantität haben, daß unsere Verse, ob sie gleich von einem Maaß und von einer Dauer sind, doch einen verschiedenen Rhythmus haben, und auf verschiedene Arten skandirt werden können. Daher kommt es, daß in unsern Liedern die Melodie, welche nur auf die erste Strophe gemacht ist, sich fast nie zu den folgenden passen will, ohne dem Rhythmus derselben Gewalt anzuthun, und ihn zu zerstören. Ein Musiker also, der folgende Verse auf einerley Art behandeln will:

Jĕ vĕux brĭsĕr mĕs fĕrs.
Jĕ vĕux rŏmprē mĕs fĕrs.

wird dem ersten Vers den Werth von drey Jamben geben, indem er im zweyten mit zwey kurzen anfangen wird, um das Gewicht auf das sehr lange *rompre* fallen zu lassen. Man kann hieraus sehen, daß unsere Prosodie, ob sie gleich

ſer Zerreißen und Verkleinern der Töne [134]) denjenigen Theil des muſikaliſchen Ausdrucks von Tage zu Tage immer mehr ſchwächen, der unſtreitig der allerkräftigſte iſt. Ich mache es alſo unſern Muſikern begreiflich, wie wichtig es für ſie iſt, den Mechaniſmus ihrer Sprache zu kennen, und vor allem auf den Ausdruck der Füße zu merken, welche in jedem Worte enthalten ſind. Ich zeige ihnen die beträchtlichen Vortheile, welche dieſes Studium verſchafft. Bloß vermittelſt der Wahl und zweckmäßigen Vermiſchung dieſer Füße und dieſes Numerus können ſie die faſt ganz ſchwankende und oft mangelhafte Expreſſion ihrer Inſtrumental-Compoſitionen beſtimmen. Ich werde ſuchen, ihre Nacheiferung zu erregen, indem ich ihnen zeige, zu welchem Grade von Vollkommenheit ſie unſere Sprache erheben könnten.

minder hervörleuchtet, als die der Griechen und Lateiner, darum nicht weniger vorhanden iſt, und daß in unſerer Sprache (in der franzöſiſchen nämlich), wie ich ausführlicher zeigen werde, es ſtets die wohlklingendſte Sylbe iſt, welche die Combinationen des Verſes verändert, und ſeine Cadenz beſtimmt.

134) Wenn man dem gelehrten Bochart hierin glauben dürfte, ſo wäre dieſe Art des Geſangs ein National- und Land-Geſchmack, der uns von den Galliſchen Barden überliefert worden, die nach ſeiner Meynung ihren Namen von einem hebräiſchen Worte haben, welches ſo viel ſagt, als *chanter à ſons briſés & déchiquetés*. Das Diminutivum, deſſen ſich Ammianus Marcellinus (L. 15.) bedient, indem er von dem Geſang der Barden redet, ſcheint dieſe Vermuthung zu beſtätigen: *Bardi fortia virorum illuſtrium facta heroicis compoſita verſibus cum dulcibus lyrae modulis cantitarunt.* Allein man weiß, daß dieſer Geſchichtſchreiber die Diminutive liebte, und ſie häufig brauchte, ohne Abſicht dabey zu haben.

Die Sprache der Griechen, die ihrer Schönheit wegen als ein Werk der Götter betrachtet zu werden verdient, war nichts desto weniger bloß ein Werk der Musiker. Uebrigens ist es nicht meine Absicht, alle Prolationen zu verwerfen; sie werden bisweilen Empfindungen oder Bilder, und sind sodann unstreitig von großer Schönheit. Ich werde sogar Sorge tragen, die Stellen zu bemerken, wo sie auf eine vortheilhafte und vorzügliche Weise einen der größten Reichthümer der griechischen Sprache ersetzen können, ich meyne die Onomatopoie, deren Quintilian die lateinische Sprache nicht fähig hält, und von welcher wir in der unsrigen nur sehr wenige Beyspiele finden. Ich entscheide im Vorbeygehen den seit so langer Zeit herrschenden Streit über die Natur der Accente, der auch noch jetzt unter einigen Gelehrten herrscht. Isaac Vossius und der Pater Montfaucon haben geglaubt, daß man in der Aussprache nicht Rücksicht darauf nehmen könne, ohne die ganze Harmonie des Verses zu zerstören. Diese gelehrten Männer haben sich geirrt, weil sie über die wahre Eigenschaft der Accente nicht hinlänglich nachgedacht hatten. Diese Zeichen, deren Einführung erst lange nach dem schönen Zeitalter der griechischen Sprache zu suchen ist, wurden bloß erfunden, um die wirklich musikalischen Töne dieser Sprache zu bestimmen, welche die Ausländer zu lernen suchten, und ihre Kenntniß als den ersten Schritt zur Wissenschaft und Cultur ansahen, nicht aber um die Quantität der Sylben zu verändern, auf welchen sie angewendet wurden. Man kann es, und spricht auch wirk-

lich noch täglich eine höhere oder tiefere Sylbe aus, ohne ihre Quantität zu berühren; und ich begreife nicht, warum sich der meiste Theil der Gelehrten in den Kopf gesetzt hat, eine von Natur kurze Sylbe in der Aussprache bloß deswegen zu verlängern, weil sie mit einem Acutus bezeichnet ist; dieß heißt wider alle Empfindung und Vernunft zugleich, die Hauptschönheit und das glücklichste Kunstwerk der griechischen Versification zerstören. So lächerlich [135]) der berühmte Erasmus diejenigen Gelehrten seines Jahrhunderts gemacht hat, welche durch eine solche Verwirrung des Klangs und der Zeit, diese fehlerhafte Aussprache aufrecht erhalten wollten, so haben sie doch noch Nachfolger gefunden, die ich bestreite, und gegen welche mir, ich wage es zu behaupten, meine Kenntniß der Musik Gründe an die Hand gegeben hat, die unwiderleglich sind. Ueberdem haben mich die Betrachtungen, welche ich über den Rhythmus angestellt habe, in den Stand gesetzt, auch einige über den Mechanismus der Sprachen, über ihre Art und ihren Charakter zu wagen. Einige Philosophen haben gut behaupten, daß überhaupt genommen die Sprachen nichts vor einander voraus haben, und daß ihre bloß willkührlichen und von den Sitten, Gewohnheiten und dem Charakter der Nationen abhängenden Eigenschaften nichts Wirkliches haben, was sie auf eine vorzügliche oder nachtheilige Weise

135) Nos simus usque adeo ἄμουσοι, ut omnes acutas syllabas sonemus productiore mora, graves omnes corripiamus. Vel ab asinis licebat hoc discrimen discere, qui, rudentes, corripiunt acutam vocem, imam producunt. *Erasm. Dial. de recta pron.*

unterscheidet; ich behaupte, daß, obgleich die Sprachen willkührliche Instrumente unserer Ideen sind, diese Werkzeuge demohngeachtet in der That sanfter, rauher, langsamer, geschwinder, schwächer oder stärker seyn können: denn der Ton einer Flöte ist ohne alles Vorurtheil weit sanfter als der Ton einer Trommel. — — Aber ich werde nicht gewahr, daß ich in Erläuterungen gerathe, und daß Sie, mein Herr, doch nur einen Prospectus von mir verlangen. Ehe ich zur Melodie übergehe, erlauben Sie mir, erst noch ein Wort von den Modis der alten Musik zu sagen, die nichts anders als unsere Modulationen waren. [136]) In Wahrheit, wir rechtfertigen von Tage zu Tage die Klagen der Weisen mehr, die über den Verfall des Geschmacks schreyen; die Begriffe von Charakter und von Eigenschaften gehen merklich verloren; selbst diejenigen, deren Stand und Achtung auf das Schicksal der Künste und Wissenschaften den meisten Einfluß hat, lassen sie in das Chaos wieder zurückfallen, aus welchem sie die Weisheit und die Untersuchungen unserer Vorfahren gezogen haben. Man hat schon vergessen, daß das Trauerspiel ein ihm eigenes Vergnügen hat [137]), und daß das Lächerliche der Grund und die Seele des Lustspiels ist. Wir glauben unsere Vergnügungen zu erweitern und zu vervielfältigen, da wir doch nur die Quellen derselben trüben, und ihre Natur ver-

136) S. die Poetik von Aristoteles, Kap. XIV, 2.

137) Ridiculum Comediae fundamentum et anima. *Demetr. Phaler.* Turpe comicum in Tragedia, et turpe tragicum in Comedia. *Tull. de opt. gener. orat.*

wirren. Was die Einbildungskraft anlächelt, was den Geist ergötzt, was in Erstaunen setzt, alles was das Gepräge der Neuheit und der Sonderbarkeit hat, wird mit Entzücken aufgenommen; ich würde sogar sagen mit Wuth: aber ist es denn schon genug, daß eine Sache gefalle, um sodann angenommen und unterstützt zu werden; muß nicht das Vergnügen, welches sie uns gewährt, auch mit der Vernunft übereinstimmen. Was wollen wir sonst denjenigen entgegensetzen, welche die Baukunst der Gothen und Barbaren der Baukunst der Griechen und Römer, das Gedicht Lucans dem Gedicht des Virgil, die Trauerspiele des Seneca den Trauerspielen des Sophocles vorziehen? Die Alten kannten den Werth der Schönheit weit besser; Sie wissen, mein Herr, bis zu welchem Grade sie sie schätzten. Sie hatten sie nicht so bald erkannt, als sie es schon zur Religionspflicht machten, sie nicht nur nicht zu verderben, sondern sie auch nicht am unrechten Orte anzuwenden, so daß sie in den Tempeln, welche sie den Göttern errichteten, nicht bloß die schönsten Verhältnisse anbrachten, sondern auch jeder Gottheit diejenige Ordnung zutheilten, die ihrem Charakter zukam. Die dorische, voll von Kraft und Majestät, wurde dem Jupiter, dem Oberherrn der Götter und Menschen geweiht, die corinthische, welche Zierlichkeit und Feinheit ausdrückt, war für die Venus bestimmt, die Mutter der Liebe und der Grazien; diese Aufmerksamkeit, welche sie allgemein auf alle Künste richteten, trieben sie in der Musik am allerweitesten. Jeder Gegenstand hatte seinen Modum, von welchem

nicht abgegangen werden durfte. Aristoteles, nachdem er verschiedene Gattungen von Musik angenommen hatte, setzte hinzu, daß jede dieser Gattungen einen Modum und eine Harmonie habe, die ihr allein eigen sey, so daß der Charakter der einen keiner der andern zukommen könne. [138]). Plato vergleicht ein in Unordnung verbrachtes Leben mit einer Melodie, worin alle Arten von Rhythmen und Moden unter einander geworfen sind. [139]) Dieß erinnert mich an einen sonderbaren Umstand, mit welchem ich Sie bekannt machen muß. Im Jahr 1571 erhielten einige Musiker vom Könige die Erlaubniß, eine Akademie der Musik zu Paris zu errichten. Diese Musik bestand aus allen Arten von Stimmen und Instrumenten; aber so angenehm sie auch war, so verurtheilten und verboten sie der Präsident Dubrac und einige andere Parlamentsglieder [140]), die beordert waren, diese Neuigkeit zu untersuchen, dennoch, weil sie weder diatonisch, noch chromatisch noch enharmonisch, sondern vielmehr ein verwirrter Mischmasch von allen drey Klanggeschlechten war. [141]) Dürfte ich über ein so sonderbares Betragen eine Bemerkung machen? Diese obrigkeitlichen Personen fürchteten ohne Zweifel für die Sitten der Franzosen jene Folgen, womit Plato die Griechen bedrohete, wenn sie je Unordnung, Verwirrung, und sogar nur Verän-

138) S. Memoires de l'Academie des Belles-Lettres, Tom. XI. p. 95. Edit. in 12.

139) De republica, L. 31. D. 3.

140) Genebrard. Chronol. lib. 4. S. 352.

141) Das heißt: sie war eben so beschaffen, wie die der jetzigen Zeiten.

derung in ihrer Musik aufkommen ließen. Die Werke des Plato machten die Beschäftigung und das Vergnügen der gelehrten Männer dieses Jahrhunderts aus, und die Drohungen des Philosophen mußten auf den Geist der französischen obrigkeitlichen Personen desto größern Eindruck machen, da sie zugleich aus dem Plutarch, Dio und Maximus Tyrius [142]) sehen konnten, daß der Verfall der Musik der Griechen den Verfall ihrer Sitten wirklich nach sich zog. Aber ich kehre zu meinem Hauptzweck zurück: die Musik der Griechen war anfänglich von einer so großen Simplicität, daß jedes Instrument nur einen Modum hatte. [143]) Dieß erklärt uns die Ursache, warum sie eine so außerordentliche Menge von Instrumenten hatten, und zeigt uns zu gleicher Zeit, auf welche Weise sie von den Eigenschaften der Mo-

142) Musica - - - in theatris et scenis corrumpendae reipublicae initium facit. *Max. Tyr. Serm.* 21. Hierüber werden sich diejenigen nicht wundern, welche die Sitten der Griechen, ihre rasende Liebe zu Schauspielen und ihre außerordentliche Fühlbarkeit kennen. Si dulcem sonum, qui in theatris efficitur, audiverimus, (sagt Ammonius beym Porphyrius) ita complebit aures nostras, ut soluto animo deficiamus.

143) Nach dem Bericht des Hyginus gewann Apollo in seinem bekannten Wettstreit mit dem Marsyas bloß deswegen den Preiß, weil dieser sich einer Flöte bediente, auf welcher der einzige phrygische Modus enthalten war, so daß er nie aus diesem Modo herausgehen konnte. Apollo hingegen durchlief auf seiner Lyra mehrere verschiedene Modulationen. Pronomus aus Theben soll nach dem Pausanias zuerst diejenigen Flöten erfunden haben, welche mehrerer Modulationen fähig sind. Pollux schreibt diese Erfindung dem Theodor, und dem Theophrast und Antigenides, die beyde ebenfalls aus Theben sind, zu.

den einen so bestimmten, deutlichen und sichern Begriff erhielten, daß sie dieselben nie mit einander verwechselten. [144]) Ich weiß wohl, daß, genau genommen, es nur zwey Moden giebt, nämlich den harten und den weichen. Wir fühlen indessen doch täglich, daß ein Stück von Charakter und von hohem Styl durch die Transposition fast eben so viel verliert, als ein Werk von Geschmack und Empfindung durch eine Uebersetzung. Man kann nicht daran zweifeln, daß jeder Modus oder jede Modulation ihren Ausdruck und Charakter für sich hat; dieß ist so wahr, daß es nicht einmal einen einzelnen Klang giebt, bey welchem dieß nicht der Fall sey. Ich frage daher die Musiker, welche dieß nicht zugeben wollen, warum sie sich sammt und sonders um des Ausdrucks willen zu rauschenden und kriegerischen Liedern des D dur, zu rührenden und klagenden des C moll, und zu düstern und traurigen Gemälden des F moll bedienen? Ich ermahne daher unsere Componisten, die Eigenschaften der Moden, deren sie sich bedienen, nicht mit einander zu verwirren, die bisher vernachlässigten Moden aufzusuchen und zweckmäßig zu gebrauchen. Und hierzu bedürfte es nur eines festen Tones [145]),

144) Aristoteles giebt hiervon ein auffallendes Beyspiel. Der Musicus Philoxenes (sagt er) hatte versucht, eine Fabel in dem dorischen Modo zu komponiren, dessen Ernsthaftigkeit einem solchen Gegenstand auf keine Weise angemessen war. Er gerieth aber wider seinen Willen und fast mit Gewalt in den phrygischen Modus, dessen Natur sich für eine Poesie von dieser Art sehr gut schickte.

145) Er würde nicht zu verfehlen seyn, wenn sich in der Natur ein beständiger und bestimmter Grundton befände, welchen man als den unveränderlichen Grund aller andern

der in allen Concerten von Europa eingeführt würde. Nichts könnte einfacher und zu gleicher Zeit vortheilhafter seyn, als dieses Mittel; wir genössen dadurch allen Geist und alle Wahrheit der Tonstücke, welche wir aufzuführen haben, unsere Organen würden eine festere unwandelbarere Richtigkeit erhalten, wir würden den Geist eines jeden Modi sicherer und deutlicher unterscheiden und absondern lernen, wir würden alsdann sogar unsere Töne mit den Tönen der Alten mit mehrerm Erfolg vergleichen können; denn ich kann nicht mit Herrn Wallis glauben, daß unser A moll dem dorischen Modus entspreche, dessen Kraft und Majestät, welche ihm die Alten beylegen, sich schlecht mit der schwachen Sanftheit unsers A moll reimen läßt. Wenn ich übrigens von der Strenge in der alten Musik rede, so ist es nicht meine Meynung, sie wiederherzustellen; ich mag es wohl leiden, daß ein Componist sein Thema durch verschiedene Modulationen führe, nur müssen sie dem Ausdruck stets mehr Interesse und Stärke geben, und überhaupt muß hierin das richtige Maaß nicht überschritten werden, ohne welches in den nachahmenden Künsten alle Schönheiten wegfallen und verschwinden. Was für erhabene Stücke haben wir nicht, die bloß durch Unordnung

Töne ansehen könnte. M. de Mairan scheint bewiesen zu haben, daß es keinen solchen gebe. Ein Geometer von vielem Geist behauptet hingegen, es sey einer vorhanden, und er hat mich selbst versichert, daß er ihn gefunden habe. In der Hofnung, daß er eine für die Künste so glückliche und so interessante Entdeckung öffentlich bekannt machen werde, will ich mich begnügen, bloß anzuzeigen, auf welche Art man bey der Wahl eines Tones zu verfahren habe, welchen man als fest und unwandelbar anzugeben denkt.

der Einbildungskraft oder durch die Sucht Verstand und Gründlichkeit zu zeigen, entkräftet und verdorben sind! Die Nachahmung besteht in einem einzigen Zug, sie ist ein Punkt, worauf sich Kunst und Natur vereinigen, sich beystehen, und einander wechselsweise verschönern. Glücklicher Künstler, der ihn zu erreichen weiß! Noch glücklicher derjenige, welcher sich, nachdem er ihn erreicht hat, nicht wieder davon verliert!

Die Melodie ist für Betrachtungen ein unerschöpfliches Feld. Ich werde aber nur von den Hauptzügen einen Abriß machen. Ich erkläre sie, oder das, was man einen schönen Gesang nennt, überhaupt als eine Verbindung verwandter und verhältnißmäßiger Töne, welche einander gleichsam nach sich ziehen, und auf gewisse Weise für sich selbst bestehen. Und da, nach der Bemerkung wahrer Philosophen, der Gesang in jeder Sprache eben so verschieden seyn muß, als es der natürliche Accent derselben ist, weil sonst das, was in der einen Sprache eine Leidenschaft gut ausdrückt, sie in einer andern sehr schlecht ausdrücken würde, so setze ich noch hinzu, daß diese Töne denen angemessen seyn müssen, an welchen die Nation einen reichen Vorrath hat. Ich unterscheide die freye Melodie von der gebundenen. Die freye Melodie, z. B. die Instrumentalmelodie, kann nach Belieben alle Ideen durchlaufen, die sich ihr darbieten, so schwankend auch ihr Ausdruck seyn mag; wenn sie nur angenehm, und dem allgemeinen Geschmack angemessen ist, so hat sie ihren Zweck erreicht.[146]) Nicht so ist es mit

146) Indessen bindet sich auch die Instrumentalmelodie bisweilen an eine herrschende Idee, drückt bestimmte Em-

der gebundenen oder Vocalmelodie beschaffen; diese kann, auch wenn sie alle Reize, allen möglichen Reichthum hätte, doch wirklich nur allzuoft noch sehr mangelhaft seyn; denn da sie ein zweyter Ausdruck der Empfindungen und Bilder ist, welche man ihr vorschreibt, so darf sie nur in so weit rührend, lebhaft, munter, traurig, sanft und schrecklich seyn, als es die Worte fordern, deren Inhalt sie auszudrücken hat. Ich folgere hieraus, wie wichtig es für Componisten ist, nicht nur die verschiedenen Eigenheiten der Bewegungen und Moden, sondern auch der Töne mit Sorgfalt und Ueberlegung zu studiren: ein Studium, welches den Alten so sehr an dem Herzen lag, daß sie es als den Theil der Musik eifrigst empfahlen, der für die Beredsamkeit am nützlichsten sey. Ich werde zeigen, bis zu welchem Punkt sie sich hierin vervollkommt haben.

Ich wende auf die Melodie diejenigen Ruhepunkte an, welche die Architekten und Maler so sorgfältig empfehlen, deren Vernachläßigung Unordnung und Verwirrung in alle Theile bringt, und durch welche, auf Musik angewendet, die Seele den gegenwärtigen Gesang und den vorhergehenden genießt, indem sie zugleich den nachfolgenden vorempfindet; eine schätzbare Schönheit, die aber unglücklicherweise von den meisten Künstlern, selbst von

pfindungen aus, und malt deutliche Bilder; sie verhält sich sodann gegen die Vocalmelodie wie ehedem die Pantomimen gegen ordentliche Schauspieler: ihr Ausdruck wird stärker, lebhafter und voller; allein dieß ist ein Verdienst welches man nicht von ihr verlangt, und ohne welches sie noch immer Schönheiten und Annehmlichkeiten genug behält.

den berühmtesten, vernachlässigt wird. Ich lasse die Bemerkung machen, daß es in der Musik weit mehr als in den andern Künsten Stellen giebt, die man vernachlässigen und verdunkeln muß. Je angenehmer eine Kunst ist, desto näher ist ihr der Ueberdruß zur Seite, und Baco sowohl als Leibnitz haben sehr richtig bemerkt, daß das Hauptverdienst der Dissonanzen darin bestehe, der Seele die unerträgliche Last einer immerwährenden Lieblichkeit zu erleichtern. Ich werde dieß alles durch Beyspiele fühlbarer machen. Da ich anfänglich bloß von der französischen Melodie rede, so nehme ich diese Beyspiele aus den Werken unserer berühmtesten Autoren. Ich gehe sodann auf den italiänischen Gesang über, der, nach der Definition, die ich schon von der Melodie gegeben habe, und wie ich sie weitläuftiger aus einander setzen werde, wenn ich von der Analogie des Gesangs und der Sprachen handle, eben so verschieden von dem unsrigen seyn muß, als der Accent, die Inflexionen, der Mechanismus der Sprache und die Sitten der Italiäner von der Prosodie, den Sitten und dem Genie der Franzosen verschieden ist. Ich werde das, was einige durch den Umfang und die Mannichfaltigkeit ihrer Kenntnisse bekannte Männer über die italiänische Musik gesagt haben, mit demjenigen vergleichen, was die größten Männer von Italien davon gedacht haben. [147]) Ich werde die Ursachen ihres hinreissenden und zauberischen Wesens zu ergründen

147) Der berühmte Gravina, der Abt Metastasio, Erbe und würdiger Schüler jenes großen Mannes, der Abt Conti, der Marchese Maffei, Becelli u. s. w.

ſuchen. [148]) Ich werde zeigen, daß die Monotonie, über welche wir uns beklagen, weit weniger von der Einförmigkeit der Züge, der Verbindungen und Ruhepunkte in unſerm Geſange herrühren, als von der Einförmigkeit ſeines Gangs; daß die Formen des italiäniſchen Geſanges weder reicher noch mannichfaltiger ſind, als die Formen des unſrigen; ſondern daß man es dem Contraſt zwiſchen der trockenen und unangenehmen Art ihres Recitativs und den Grazien und Schönheiten der Ariette zuſchreiben muß, wenn dieſe Muſik ſo bezaubernd und intereſſant iſt. [149]) Ich

148) Der ſchätzbare Verfaſſer eines periodiſchen Journals redet von den italiäniſchen Opern, welche man in Paris geſtochen hat und nennt die Muſik derſelben verführeriſch und bezaubernd. Dieſe Erklärung, welche ſehr richtig iſt, erinnert mich an die Stelle eines Alten: Unumquodque genus, cum caſte pudiceque ornatur, fit illuſtrius, cum fucatur atque praelinitur, fit praeſtigioſum. *Aul. Gell. noct. Attic. VII.* 14.

149) Aus dieſer ſehr richtigen Bemerkung des Verfaſſers ergiebt ſich, daß die Meynung derjenigen (unter welche Muratori im 2ten Band von der vollkommenen Poeſie gerechnet werden muß) unrichtig iſt, welche bey Erblickung der Fehler in der italiäniſchen Muſik glauben, daß ſie größtentheils von dem Mißbrauche herrühren, welcher mit dem Geſang der Arie getrieben wird, und ſie demzufolge auf alle Weiſe vom Theater verbannen, und die dramatiſche Melodie auf das bloße Recitativ einſchränken wollen. So ſchön dieſer Theil der Muſik an ſich ſelbſt auch iſt, ſo viele Vorzüge das italiäniſche Recitativ wenn es von Meiſtern wie Porpora, Gluck, Sarti ꝛc. komponirt, und von großen Künſtlern wie Guadagni, Pacchierotti und Marcheſi geſungen wird, vor dem Recitativ aller andern Nationen, ſelbſt die franzöſiſche nicht ausgenommen, an Wahrheit und Stärke des Ausdrucks, an Natürlichkeit der Declamation, an der Wahl lebhafter und unvermutheter Inflexionen, an den beſeelten und vielſagenden Pauſen, an Annehmlichkeit, Mannichfaltigkeit und Leichtigkeit der Begleitung hat; ſo muß man doch geſtehen, daß

werde zugleich die glückliche Verbindung ihrer Moden, die Feinheit ihrer Uebergänge, die Schönheit ihrer stets mit dem Thema verknüpften Episoden, und vorzüglich das bewundernswürdige Kunststück bemerklich machen, womit ihre Themata entwickelt und ausgeführt sind. Ich kann Sie versichern, mein Herr, daß ich bey Behandlung dieser Materie alle Aufrichtigkeit und Uneigennützigkeit beweisen werde, welche man nur immer von einem Manne erwarten kann, der das Schöne liebt und schätzt, wo er es auch findet. Ich liebe die italiänische Musik: aber ich will nicht jenen leidenschaftlichen Verliebten ähnlich werden, die auch sogar die Fehler ihrer Göttinnen anbeten. Die feinsten und aufgeklärtesten Kenner Italiens bemerken Fehler und Gebrechen an ihrer Musik, warum sollten wir uns scheuen, sie ebenfalls gewahr zu werden und sie zu be-

die dramatische Musik, auf das einzige Recitativ eingeschränkt, monotonisch und unausstehlich werden würde. Die Arie allein ist es, welche die Geschicklichkeit eines Componisten oder Sängers in ihrem ganzen Umfange zeigt; weil im Recitativ der Styl und die Stimme einer gewissen Regelmäßigkeit so unterworfen sind, daß die Rechte des Ohrs nicht befriedigt werden können, ohne ihr offenbare Gewalt anzuthun. Die Arie also, worin sich das musikalische Thema langsam entwickelt, worin der herrschende Ton in mehrere verschiedene Modulationen übergeht, und worin die Melodie sich aller ihrer Schönheiten bedient, ist weit geschickter, durch die Mannichfaltigkeit ihrer Zeichnungen und durch die Annehmlichkeit ihres Gesanges, uns zu ergötzen als das Recitativ. Daher haben die Italiäner die Erfindung der Arie stets als die glänzendste Entdeckung betrachtet, welche in der dramatischen Musik je hätte gemacht werden können, eine Entdeckung, die ihnen ohne allen Widerspruch den Vorzug vor der Musik anderer Nationen giebt, ungeachtet der Mißbräuche, welchen sie häufig unterworfen ist, und von welchen ich weitläuftig in meinem Werke geredet habe. Anm. des ital. Uebers.

merken? Ueberdieß, weil die italiänische Poesie mehr Kühnheit, mehrere Wendungen, mehr Geist hat, und sich leichter als die unsrige den kleinen einzelnen Umständen anschmiegt, muß man deswegen die französische Poesie ausrotten? Es würde ein leichtes seyn, diese Bemerkung noch zu erweitern und die Anwendung derselben zu machen: allein ich gehe zur Harmonie über.

Der größte Theil der Gelehrten, welche diesen Theil der Musik am meisten ergründet haben, sprechen einmüthig den Alten die Kenntniß desselben ab. Bürette vorzüglich hat diese Meynung mit einer so gründlichen Gelehrsamkeit erwiesen, daß für diejenigen, welche sich zum Besten des Alterthums dagegen auflehnen wollten, fast kein Weg übrig zu seyn schien. Allein so viele Achtung ich für das Andenken dieses gelehrten Akademikers habe, so kann ich doch sein Urtheil nicht ohne Untersuchung annehmen. Ich habe seine Werke mit aller mir möglichen Aufmerksamkeit gelesen, und mitten in der Erudition, in welche er sich eingehüllt hat, habe ich Ungewißheiten, Dunkelheiten, selbst Widersprüche und Irrthümer entdeckt. Ich wage es daher, den dem Anscheine nach schon geendigten Streit wieder zu erneuern, und ich werde zur Unterstützung meiner Meynung eine Menge von Stellen beybringen, welchen (ich behaupte es) niemand einen vernünftigen Sinn wird geben können, ohne vorauszusetzen, daß die Alten unsere Harmonie gekannt und gebraucht haben. Dennoch gebe ich zu, daß unsere Kenntnisse hierin unendlich viel beträchtlicher sind, als die der

Alten. Die Kunst der Fuge, der Nachahmungen, der Gegensätze, die Vereinigung der Dissonanzen, diese Kühnheit in den Combinationen war ihnen völlig unbekannt. Aber diese Reichthümer, die in der Instrumentalmusik fast nicht zu viel gebraucht werden können, sind der Vocalmusik nicht immer günstig. Ich werde die Stellen, wo ihre Anwendung den Ausdruck verschönert, erhöhet und verstärkt, von denjenigen unterscheiden, wo sie bloß den Kenntnissen des Componisten Ehre machen. Ich werde versuchen, die Eigenschaften der Accorde bloß von der Seite der Verhältnisse zu ergründen, ohne auf ihre Beziehung mit irgend einem Gegenstand Rücksicht zu nehmen. Ich gehe sodann zur Harmonie der Situation und des Charakters über, und betrachte sie als die Uebereinstimmung der Mittel, deren sich alle nachahmende Künste bedienen, mit den Gegenständen, welche diese Künste vorzustellen haben, und in diesem Fall werden die zur Vereinigung am allerungeschicktesten Töne, die härtesten und rauhesten Accorde ausgesuchte und erhabene Schönheiten. So viel überwiegen die Vergnügungen des Geistes und der Vernunft die Vergnügungen der Sinne. Ich werde sodann von den innersten und verborgensten Feinheiten der Harmonie und von allen den Mitteln reden, welche sie uns für die Nachahmung darbietet. Hauptsächlich werde ich bemerken, wie aufmerksam man die leeren, vergeblichen Wiederholungen, die der Sinn nicht mehr erfordert, und die bloß aus der Nothwendigkeit entstehen, die erste Modulation wieder zu erreichen, vermeiden muß.

Nach der Darstellung und Entwickelung der Mittel, deren sich die Musik zu ihrer Nachahmung bedient, so weit es in einem bloßen Auszuge möglich ist, komme ich auf den wichtigsten Gegenstand meines Werks, auf die Nachahmung selbst. Ich betrachte sie anfänglich als den allgemeinen Grund aller schönen Künste, deren Natur und Eigenschaft nicht verändert werden darf, der Unterschied der Mittel, der Werkzeuge und Arten, welche eben diese Künste anwenden können, mag auch noch so groß seyn. Zunächst sags ich sodann ein Wort von der Art und dem Hauptmittel, dessen sich die alte Poesie zu ihrer Nachahmung bediente; nach der Meynung des Abt Fragnier bestand es in jenem unabänderlichen Zeitmaaß der verschiedenen Wörter, deren Modulation sich ins Unendliche vervielfältigen läßt. Allein hatte denn dieser berühmte Akademiker vergessen, daß Plato und Aristoteles den Vers nie für wesentlich beym Gedichte gehalten haben? Einige andere lassen das Wesen der Poesie in der Begeisterung bestehen; aber aufrichtig davon zu reden, charakterisirt denn die Begeisterung die Poesie ausschließend, und findet man bey den Alten den geringsten Beweiß, die geringste Spur von einer solchen Meynung? Sie unterrichten uns im Gegentheil, daß die Werke des Empedocles, des Parmenides, des Nicander und Theognis, ob sie gleich in Versen geschrieben waren, nie unter die Zahl der Gedichte gerechnet wurden, nicht weil ihnen Begeisterung fehlte, sondern vielmehr weil keine Dichtung in ihnen enthalten war. Man wird dieß nicht läugnen können; die alte Poe-

sie bewerkstelligte ihre vorzüglichste Nachahmung durch Dichtung, oder durch Fabel. Diese betrachteten die Alten stets als das Wesen der Poesie. [150])

Diejenigen, welche diese Meynung verwerfen, stützen sich auf das Ansehen der Lateiner, und achten nicht darauf, daß die Lateiner den Begriff von Poesie nicht mehr hatten, und nicht haben konnten, welchen die Griechen davon hatten, deren Dichter die ersten Theologen, die ersten Gesetzgeber waren, und nur die Weisheit, welche sie von den Egyptiern erhalten hatten, nebst der Art sie in Ausübung zu bringen, auf ihre Nation übertrugen. Der größte Theil der neuern Schriftsteller, welche diesen Gegenstand behandelt haben, weit davon ihn zu entwickeln und in gehöriges Licht zu setzen, haben ihn im Gegentheil nur noch dunkeler und verwirrter gemacht, bloß weil sie nicht genug auf den Ursprung und das Genie der alten Poesie achteten. Die bloße Philologie ist nicht hinreichend, solche Materien aus einander zu setzen. Da sie sich bloß damit beschäftigt, abgerissene Stellen des Textes mit einander zu verbinden, welche verschiedenen Erklärungen unterworfen sind, und deren Lücken auf verschiedene Art nach verschiedenen Meynungen ausgefüllt werden können, so thut sie gewöhnlich weiter nichts,

150) Die Dichtung war die Seele der alten Poesie. Die Fabel war es, worin ihre vorzüglichste Nachahmung bestand. Sie wandte das, was Aristoteles allgemein nennt, an, das heißt: sie bekleidete die Empfindungen und Bilder mit allen Umständen, welche sie verschönern und herausheben konnten. Ich werde zeigen, wie die Musik in diesem Punkte der Armuth unserer Poesie zu Hülfe kommt.

als daß sie die Zahl der Schriften und Systeme ohne Nutzen vermehrt. Ich habe mich desto mehr auf diesen Theil eingelassen, je näher er mit meinem Gegenstand verwandt ist. Denn der Gesang war von der Poesie der Alten unzertrennlich; und bey ihnen war die Kunst Verse zu machen, wie der Abt Vatry sagt, nichts anders, als die Kunst Worte zusammen zu setzen, welche gesungen werden konnten, wie ich es ausführlicher beweisen werde, wenn ich von ihrer Declamation rede. Ich komme nun wieder auf die Mittel zurück, deren sich die Musik zu ihrer Nachahmung bedient; und nachdem ich sie einzeln untersucht habe, bemerke ich, wie ihre Vereinigung zu einem Ganzen zur Hervorbringung einer guten Nachahmung beyträgt. Ich komme sodann auf die besondern und untergeordneten Nachahmungen, die ich nach dem Beyspiel des Plato in icastische und phantastische abtheile. Icastische oder gleichnißartige nenne ich diejenigen, welche solche Dinge, die der Einbildungskraft fremd sind, und alle physische Wesen zum Gegenstande haben; phantastische hingegen solche, welche moralische Wesen und die Ideen der Einbildungskraft vorstellen, die mit den äußern Gegenständen in keiner bestimmten und gewissen Beziehung stehen: ich mache die ganze Unschicklichkeit und das Lächerliche der histrionischen Nachahmungen bemerklich. Die beßte Nachahmung, sagt Aristoteles, ist die einfachste, und die, welche am wenigsten einfach ist, ist unstreitig diejenige, welche alles nachahmen will. Ich durchlaufe sodann alle Tropen und Figuren, deren sich die Musik eben so-

wohl bedient als die Beredsamkeit, um zu gefallen, zu rühren und zu überreden; ich rede von ihren Dialogen und Betrachtungen; ich suche eine Menge ihrer Schönheiten zu erklären, indem ich ihre Analogie mit den Phänomenen, welche uns umgeben, zeige; ich vergleiche unsere Oper mit den alten Tragödien und ich schöpfe aus dieser Vergleichung viele Hülfsmittel, die Form unserer lyrischen Dramen zu verbessern, die unter allen Dramen unstreitig die unvollkommensten sind, weil sie meistens nur aus einem Gewebe von Episoden bestehen, die weder auf eine nothwendige noch wahrscheinliche Weise mit einander verbunden sind. Ich ermahne unsere Dichter, ein Vorurtheil zu verlassen, welches sie bloß von der Schwachheit vieler Musiker erhalten haben. Denn wenn die Musik die Trauerspiele des Aeschylus und Sophocles begleiten konnte, so kann sie ohne Zweifel große, tragische und regelmäßige Gegenstände behandeln. Ich mache unsern Componisten begreiflich, daß es von gutem Erfolg seyn würde, wenn sie sich angewöhnen wollten, den Hauptcharakter der Gedichte so zu fassen, daß sie sodann die einzelnen Theile bearbeiten, ohne je das Ganze aus dem Gesichte zu verlieren; sie müssen daher die Declamation der Scenen beschleunigen, sich weniger bey den Arien verweilen, mit einem Worte, rascher zur Entwickelung fortschreiten, und vorzüglich die Instrumentalmusik zu ihrer wahren Bestimmung zurückführen, welche darin besteht, zu begleiten und zu unterstützen, nicht zu unterdrücken und zu herr-

schen. [151]) Den Beschluß mache ich mit Betrach-

151) Eine andere Art das Mrlodrama zu verbessern, ist von dem oft angeführten Brown vorgeschlagen worden, welche wir hier mit seinen eigenen Worten, so wie sie in seinem Werke über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge ꝛc. S. 381. (nach der deutschen Uebersetzung von Eschenburg) befindlich sind, einrücken wollen:

„Damit es aber nicht das Ansehen habe, als wollten wir die Musik bloß auf eine Verbindung mit der Ode oder Hymne einschränken, und sie gänzlich von der Vorstellung einer Handlung ausschließen, so wollen wir jetzt auf eine andere und vollkommnere Art von Verbesserung kommen, wobey viele Sujets der Oper und des Oratorio in einer völligen Vereinigung mit der ganzen Stärke der Musik, verbunden mit Wahrscheinlichkeit und Natur, vorgetragen werden können

Wir haben oben gesehen, daß aus einer Vereinigung der Ode und der epischen Dichtungsart, der erste rauhe Umriß des Trauerspiels entstand, welcher aus der musikalischen Erzehlung und dem Gesange des Chors zusammen gesetzt war. Hieraus wollen wir also die eigentliche Form des musikalischen Vortrags großer, schrecklicher oder pathetischer Handlungen zu bestimmen suchen. Diese Vereinigung bringt das hervor, was man eigentlich die erzählende oder epische Ode nennen kann. Sie entstand aus der Natur, zu einer Zeit, da die vorgestellten Handlungen von der einfachsten Art waren. Diese Simplicität der Handlung muß auch jetzt noch beybehalten werden, wenn die Dichtungsart vollkommen seyn soll denn eine verwickelte Handlung würde ohne Zweifel lange und unbelebte Erzählungen hervorbringen, würde den musikalischen Vortrag entkräften, und das eigentliche Genie des Gedichtes aufheben. Wenn wir also voraussetzen, daß die Handlung einfach und voll Leidenschaft ist, so wird das Gedicht, die Musik und die Ausführung, wenn alles gut besorgt wird, einen eben so hohen Grad von Natur und Wahrscheinlichkeit erhalten, als dadurch zugleich die Verbindung der Musik und Poesie ihre höchste Gewalt und ihre stärkste Kraft zu rühren erreicht. Die eingemischte Erzählung muß kurz und lebhaft seyn, die Gesänge und Chöre abwechselnd und ausdrucksvoll, und da sie oft durch die kurzen Erzählungen un-

tungen über die verschiedenen Manieren der berühm-

terbrochen werden, so können sie noch einen höhern Schwung erhalten, als die einfache und nach einander fortgehende Ode, welche wegen ihrer ununterbrochenen Länge oftmals matt wird. Durch diese Vereinigung können alle die rührendsten Theile der Handlung recht ins Licht gesetzt, und alles, was kalt, unwahrscheinlich und ohne Leidenschaft ist, in Finsterniß eingehüllt werden. — Das Recitativ oder Accompagnement, worin die Erzählung eingekleidet ist, wird hier einen groſsen Theil von derjenigen Unwahrscheinlichkeit verlieren, womit es bey dramatischen Vorstellungen behaftet ist. Denn hier ist der Erzählende ein ordentlicher Musikus, dessen Amt die Begeisterung des Gesangs ist, und da die Erzählung weit kürzer und lebhafter ist, als es der Dialog vorträgt, so kommt sie dem Genie der Ode näher, und kann ohne Unwahrscheinlichkeit oder Unschicklichkeit eine musikalische Begleitung erhalten, welche einer vollständigen und ordentlichen Melodie nahe kommt. — Und endlich sind die Lieder und Chöre bey ihrem Vortrage so wenig unnatürlich, daß sie nichts anders, als eine Nachdruckvolle Nachahmung der Natur sind, wodurch diejenigen, welche die Handlung erzählen hören, und die Regeln der Melodie verstehen, angetrieben werden, sich in jede vorgestellte Scene von Freude, Triumph, Schrecken, Frohlocken, Andacht oder Schmerz mit zu mischen."

So weit der englische Verfasser. Von dieser erzählenden oder epischen Ode giebt es in der englischen Sprache verschiedene schöne Muster, von Pope, Dryden und auch selbst von Brown, der, um ein praktisches Beyspiel von seinem System zu geben, eine Ode unter dem Titel die Heilung Sauls (Am Ende des angeführten Werks nach der Eschenburgischen Uebersetzung kann man diese Ode im Original und im Deutschen lesen.) verfertigte. Aber so schön solche Werke als bloß lyrisch betrachtet, auch immer seyn mögen, so ist es doch gewiß, daß der von dem Engländer vorgeschlagene Verbesserungsplan für das italiänische Melodrama nicht brauchbar ist. Erstlich, weil es hier nicht darauf ankömmt, ein vermischtes Werk zu erschaffen, welches etwas von der Ode und etwas von dem epischen Gedicht an sich hat, sondern eine ganz dramatische musikalische Handlung beyzubehalten. Die erwähnten Oden sind

testen Musiker, sowohl aus der französischen als italiänischen Schule.

Dieß ist, mein Herr, der kurze Abriß eines Werks, welches ich auf dem Lande, im einsamen Zimmer und in der Stille des Nachdenkens entworfen habe. Als Freund eines unbemerkten Lebens, dessen Annehmlichkeit und Ruhe ich stets dem oft mit Sorge und Unruhe begleiteten Ruhm vorzog, habe ich nach dem Ausdruck eines Alten bloß für mich und die Musen gesungen; außerdem, wenn

gut in der Kirche oder in der Kammer zu singen, können aber nicht auf das Theater gebracht werden. Zweytens, weil die Unbequemlichkeiten, welchen Brown ausweichen oder abhelfen will, nach seinem Plan dieselben bleiben. Wenn der Dichter allein redet oder erzählt, mit welcher Wahrscheinlichkeit will man von der Erzählung zur Handlung übergehen? Mit welcher Wahrscheinlichkeit kann man voraussetzen, daß die Zuhörer, wenn sie den Dichter reden hören, allgemein übereinstimmen werden, in Gesänge auszubrechen, die einem concertirenden Chor angemessen sind? Und soll sodann dieser Chor aus eben denselben Personen bestehen, die den Dichter hören, oder aus Personen, die in der erzählenden Ode angezeigt sind? Im ersten Fall verschwindet aller Begriff von Nachahmung und Drama, und im zweyten thut man der Einbildungskraft Gewalt an, weil mich in eben dem Augenblick, in welchem mir der Dichter sagt, oder mich glauben läßt, ich befinde mich in seinem Zimmer, um ihn zu hören, der Chor gewaltsamerweise nach Persepolis oder nach Jerusalem versetzt.

Wer also den Plan des musikalischen Drama verbessern will, wird ähnliche Hülfsmittel unnütz finden. Das einzige von Erfolg scheint nur das von Arnaud in seinem Schreiben angezeigte zu seyn, bey welchem ich mich indessen nicht aufhalte, weil es beynahe dasselbe ist, welches im ersten Kapitel des ersten Bandes ausführlich von mir angezeigt, und nachher durch das ganze Werk hindurch erläutert worden ist. Anm. des ital. Uebers.

Digitized by Google

mich von einer Seite der Eifer für die Vervollkommung der Künste anfeuerte, und mich meine Schwachheit auf einige Augenblicke vergessen ließ, so machten mich von der andern Seite der Umfang und die Schwierigkeit meiner Unternehmung wieder schüchtern, und der Mangel an Hülfsmitteln, welche mir zur Erreichung eines guten Erfolgs nöthig waren, benahm mir vollends allen Muth, und schränkte mich bloß auf ein unnützes Bedauern meines Unvermögens ein. Ich beklagte, daß dieser Entschluß nicht von einem Manne gefaßt worden sey, der in der Republik der Wissenschaften und Künste mit Ansehen bekleidet ist. Ich beneidete die Malerey, weil Sie sie für würdig gehalten haben, ihr Ihre Arbeiten und den Umfang Ihrer Kenntnisse zu widmen. Allein seitdem ich Ihnen meinen Plan mitgetheilt habe, und Sie so gütig gewesen sind, mich aufzumuntern, ist mein ganzer Muth, meine ganze Begierde wieder erwacht. Ihre Billigung meines Vorhabens hat alle Hinderniſſe, welche mich bisher zurückgehalten haben, weggeräumt, und so lange ich mir schmeicheln kann, daß Sie meine Bemühungen unterstützen, und mir mit Ihren Kenntnissen beystehen werden, ist nichts auf der Welt, was ich nicht wage und unternehme.

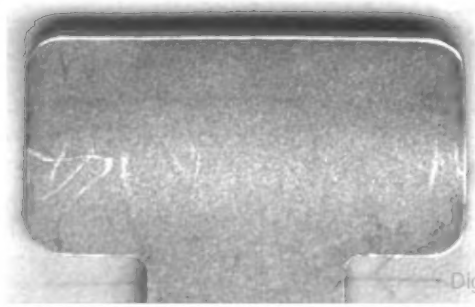
Mit der größten Verehrung bin ich

Ihr gehorsamster Diener
Abt Arnaud.

Ende des zweyten Bandes.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google